

PAUL HINDEMITH (1895 — 1963)

DIE SIEBEN KAMMERMUSIKEN

SEITE 1

Kammermusik Nr. 1 für kleines Orchester
op. 24 Nr. 1

Sehr schnell und wild
Mäßig schnelle Halbe · Sehr streng im Rhythmus
Quartett: Sehr langsam und mit Ausdruck
Finale: 1921 — Außerst lebhaft

Kammermusik Nr. 2 für obligates Klavier und
12 Soloinstrumente op. 36 Nr. 1

Sehr lebhaft Achtel
Sehr langsame Achtel

SEITE 2

Kleines Potpourri. Sehr lebhaft Achtel
Finale · Schnelle Viertel
Solo: Maria Bergmann, Klavier

Kammermusik Nr. 6 für Viola d'amore und
Kammerorchester op. 46 Nr. 1

Mäßig schnell, majestätisch — Doppelt so
schnell —
Langsam — Sehr zart und ruhig — Im
Hauptzeitmaß —
Variationen — Mäßig schnell bewegt —
Lebhaft, wie früher
Solo: Ulrich Koch, Viola d'amore

SEITE 3

Kammermusik Nr. 3 für obligates Violoncello
und 10 Soloinstrumente op. 36 Nr. 2

Majestätisch und stark. Mäßig schnelle Achtel
Lebhaft und lustig
Sehr ruhig und gemessen schreitende Viertel
Mäßig bewegte Halbe. Munter, aber immer
gemächlich
Solo: Martin Ostertag, Violoncello

SEITE 4

Kammermusik Nr. 4 für Solovioline und größeres
Kammerorchester op. 36 Nr. 3

Signal. Breite, majestätische Halbe —
Sehr lebhaft
Nachtstück
Lebhaft Viertel —
So schnell wie möglich
Solo: Wolfgang Hock, Violine

SEITE 5

Kammermusik Nr. 5 für Solobratsche und
größeres Kammerorchester op. 36 Nr. 4

Schnelle Halbe
Langsam
Mäßig schnell
Variante eines Militärmarsches
Solo: Ulrich Koch, Viola

SEITE 6

Kammermusik Nr. 7, Konzert für Orgel und
Kammerorchester op. 46 Nr. 2

Nicht zu schnell
Sehr langsam und ganz ruhig
Dritter Satz ohne Titel
Solo: Martha Schuster, Orgel

AUSFÜHRENDE:

ensemble 13 baden-baden Leitung: Manfred Reichert

Michael Loeckle,
Horst Meyer, Flöte
Helmut Koch, Oboe
Karl Schlechta,
Hermann Nobbs,
Herbert Fritsch, Klarinette
Karl Meiser, Baßklarinette
Helmut Müller,
Helmut Böcker, Fagott
Alfred Steinmüller, Kontrafagott
Robert Bodenröder,
Baldur Höhne, Trompete
Karl Arnold, Horn
Jürgen Ramin,
Richard Meyer, Posaune
Gerhard Georgi, Baßtuba
Wolfgang Hock,
Toshio Mizuno, Violine
Joachim Lemme,
Sibylle Haass,
Christina Lohss,
Elisabeth Kliegel,
Wolfgang Rocco, Bratsche
Martin Ostertag,
Anton Käsmeier,
Albrecht Kuen,
Martin Hölker,
Ekkehard Opitz, Violoncello
Sigismund Schwieger,
Erik Erker,
Konrad Neander,
Alek Band, Kontrabaß
Maria Bergmann, Klavier
Jürgen Ehret, Akkordeon
Gerold Forker, Schlagzeug

Zu den Kammermusiken von Paul Hindemith

Der „Zyklus“ der in den Jahren 1922–1927 entstandenen 7 *Kammermusiken* gehört zum Bedeutendsten, was Paul Hindemith geschaffen hat; mehr noch: er repräsentiert in wichtigen Teilaspekten eine avantgardistische Haltung von exemplarischer Bedeutung. Dem scheint zu widersprechen, daß gerade diese Kammermusiken zu den am wenigsten aufgeführten Werken Hindemiths gehören, daß aber auch die kritische Betrachtung des Hindemithschen Oeuvre sie eher beiläufig behandelt, ihnen allenfalls im Rahmen der kompositorischen Gesamtentwicklung einen einigermaßen wichtigen Stellenwert zumißt. Dieser Widerspruch läßt sich jedoch auflösen. Tatsächlich nämlich muß es — über die hohen technischen Anforderungen und die Besetzungsprobleme hinaus — schwerfallen, diese Kammermusiken in eine Institution von Kunst und Konzert zu integrieren, die heute nahezu ungebrochen die der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist. Gerade gegen diese *Institution Kunst* sind die Kammermusiken gerichtet. Mit ihnen wendet sich Hindemith sowohl gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein unterworfen ist, als auch gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, protestiert er gegen den Ästhetizismus als Manifestation einer Kunst, die sich mit ihrer Bestimmung als Selbstzweck begnügt und sich dareinschickt, für die Lebenspraxis letztlich ohne Folgen zu sein und zu bleiben.

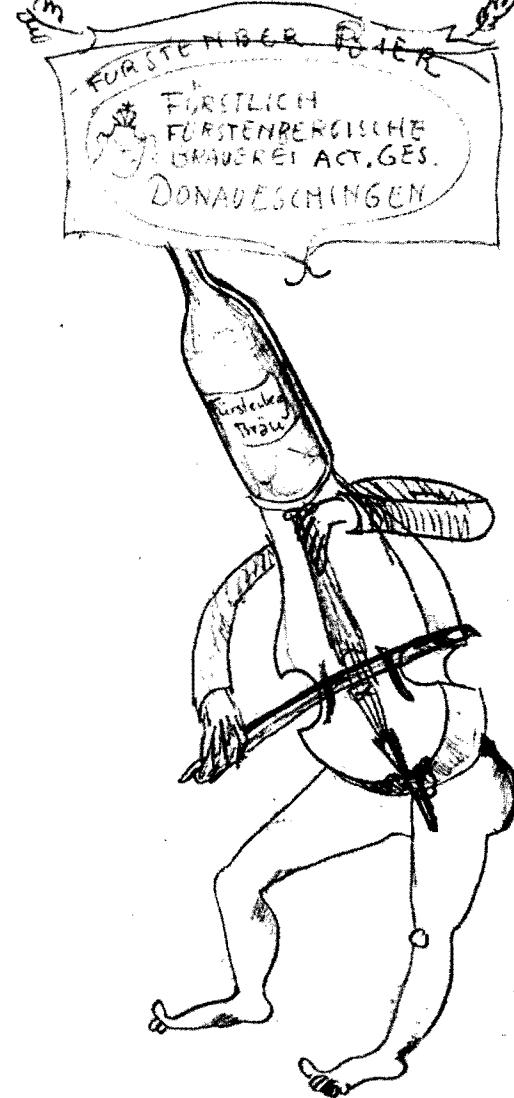
Um Befreiung aus Gestaltungskonventionen und institutionellen Auflagen, die von Hindemith ebenso wie von den meisten der zeitgenössischen Künstler als Zwänge empfungen wurden, ging es bereits in den 1917 komponierten *Drei Liedern für Sopran und Orchester* op. 9 nach Texten von Ernst Wilhelm Lotz und Else Lasker-Schüler. Das negative Urteil des Lehrers Bernhard Sekles veranlaßt Hindemith zu einer ersten kritischen Einschätzung der Institution Musik: *Weißt Du, was er für Bedenken hatte? – Die Lieder wären doch eigentlich sehr frei, hätten in der Form gar keine Ähnlichkeit mit den „gewöhnlichen“ Liedern! Und das sind die modernen Musiker! Etwas, was aus ganzer Seele heraus geschrieben ist und sich den Teufel um Liedform u. sonstigen Schwulst kümmert, was ihnen ein wenig neu ist – das macht sie kopfscheu! Ich will doch Musik schreiben u. keine Lied- u. Sonatenformen!! Ja, wenn ich logisch musiziere u. die Gedanken fügen sich zufällig in eine „alte“ Form, dann ist's gut! Aber ich bin doch in 3 Teufels Namen nicht verpflichtet, immer wieder in diesen alten Schemen zu denken! Und ich bilde mir ein, daß gerade meine neuen Lieder in ihrer Ungebundenheit echter sind, als z. B. Sekles' Temperamente! Trotz aller Hochachtung vor meinem Lehrer! Ich sehe immer mehr, daß es höchste Zeit wird, daß ich von diesem ganzen Conservatoriumskram loskomme. Was verbindet mich schließlich noch mit all diesen Leuten? Tradition! Es kann mir keiner helfen, wenn ich etwas wissen will. Ich kann mit keinem ernstlich von der Musik reden, weil keiner mehr Ideale hat, weil ihre ganze Kunst schon viel zu sehr Handwerk geworden ist. Und jetzt kommt noch mein eigener Lehrer und will — oder kann nicht verstehen, was ich sagen will. Was soll ich dann noch da? Ja, es ist schon eine undankbare Sache. Immer bemüht man sich, die süssesten Küsse der Frau Musika aufs armselige Notenpapier zu bannen. Und wenn man glaubt, man hat den Widerschein aller Seligkeit hingezaubert, dann hören die Krautköpfe immer wieder Töne, Takte, Dynamik, Formen und sonstiges Geseums statt Musik! Musik, die fehlt unserer Musik! Und ich will immer nur Musik machen. Ganz Wurscht, ob sie einem Menschen gefällt. Wenn sie nur wahr und echt ist! . . . (Brief vom Mai 1917 an Emmy Ronnefeldt.)*

Ein halbes Jahr später läßt der inzwischen zum Kriegsdienst nach Frankreich eingezogene Hindemith ein Selbstbewußtsein erkennen, dessen provokatorischer Zug unverkennbar ist: *Außerdem hab ich das Dritte der Klavierstücke vollendet. Das klingt arg degeneriert; hat weder Takt noch Tonart, noch Harmonie in landläufigem Sinne. Wenn ich in diesem Genre weiterarbeite, komme ich einmal in eine Gegend jenseits von Gut u. Böse, wo es nicht mehr zu unterscheiden ist, ob das was ich geschrieben habe eine höhere Art Musik oder nur ein Musik-Ersatz ist. Mir machen die Sachen aber eine Riesenfreude. Eines der Stücke ist 9 Takte lang. Ich setze meinen ganzen Ehrgeiz darein, demnächst eines zu schreiben, das nur aus 3 Takten besteht, Thema, Durchführung, Coda. In der Beschränktheit zeigt sich der Meister! Eines kommt dazu, da muß man ins Klavier greifen u. die Saiten mit der Hand anreißen, bei einem anderen wird der Klavierdeckel zugeschlagen u. zwar stets bei der Stelle, wo mir per Zufall ein ungetrübter Dur-Akkord untergelaufen ist, damit man durch ihn nicht in seinem musikalischen Wertgefühl beleidigt wird. Halt, diese Idee muß gleich verwirklicht werden, mit fällt eben ein Thema ein. Schluss, Schluss, Schluß! . . . (Brief vom 28. November 1917 an Emmy Ronnefeldt.)*

Dieser Text — er bezieht sich wahrscheinlich auf eines der insgesamt 14 Stücke für Klavier, die 1919 komplettiert wurden und die Opuszahl 15 erhielten, ohne allerdings veröffentlicht worden zu sein — läßt bei aller ihm innewohnenden Ironie vor allem zwei Momente sehr deutlich hervortreten.

Die Haltung Hindemiths dem Material gegenüber ist nicht mehr dadurch bestimmt, daß das Material als Bedeutungsträger angesehen wird und ein Werk von organischem Ganzheitscharakter konstituieren soll. Begriffe wie Thema, Durchführung, Coda haben keine inhaltliche, sondern nurmehr formale Bedeutung. Das Material fungiert als pures Mittel und erscheint als leeres Zeichen; es ist gleichsam „montierbar“ im Sinne willkürlicher, spontaner Bestimmungen. Nur folgerichtig ist es, daß in diesem Zusammenhang in Hindemiths Brieftext der Begriff *Zufall* auftritt. Diese Kategorie *Zufall* ist unverkennbar gegen den Anspruch einer ästhetischen Sinnsetzung auf der Grundlage eines Werkzusammenhangs als einer rational durchkonstruierten Ordnung eingesetzt. Auf zufälligen Entscheidungen basierende musikalische Ereigniskonstellationen entziehen sich der Sinnfixierung, wie sie sich in der Musik des 19. Jahrhunderts aufgrund der Wechselbeziehung zwischen Werk ganzem und seinen Teilen anbot.

Auch wenn Hindemith den *Zufall* in dem von ihm selbst beschriebenen Sinne keineswegs in sein Werk einläßt, scheint doch immerhin die Erfahrung der nicht stilgebundenen Verfügbarkeit des Materials und der rückhaltlosen Hingabe an das Material, gekoppelt mit der Vorstellung, daß eine Werkgestaltung, deren Bedingung nicht der auskonstruierte Zusammenhang von Einzelteil und Ganzem ist, im Ergebnis Zufallscharakter hat. Denn ebenso wie die Emanzipation der Teile vom übergreifenden Ganzen zur Aufhebung der strengen Notwendigkeit dieser Teile führt, verliert auch das Werk ganze die Notwendigkeit. Tatsächlich scheint die Kategorie des Zufalls in modifizierter Form für Hindemith Geltung zu besitzen. Dabei darf sogar angenommen werden, daß sie etwa jenen Stellenwert besitzt, den im Denken der Surrealisten der sogenannte *objektive Zufall* einnimmt. Hindemiths Komponierweise, seine Skizzierungen sind dadurch gekennzeichnet, daß ein rationaler Arbeitsprozeß am Detail ausgeschaltet scheint. Über die Entstehung zweier Sätze aus der im März 1922 entstandenen *Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1* schreibt Hindemith in seinem Werkverzeichnis: *Die zwei Sätze I und V habe ich im Speisewagen zwischen Frankfurt und Köln komponiert und bin dann gleich aufs Podium und habe die Sonate gespielt.* Komposition erscheint bei Hindemith als Konkretion der Entfaltung von Spontaneität, die gerade dadurch für die Zeitgenossen in einem besonderen Maße evident wurde und so überzeugend wirken konnte, als Hindemith selbst sowohl solistisch wie auch im Streichquartett-Ensemble als Instrumentalist auftrat. Seine Sonatenkompositionen jener Zeit entbehren schon darin des Selbstzweck- und Autonomiecharakters, als sie gerade in ihrer Tendenz zum konzertanten Effekt auf den Auftritt und die Aktion des Instrumentalisten hin angelegt erscheinen. Die in den frühen Werken wirkende Spontaneität, die eben auch nicht davor zurückscheut, fremdeste Elemente miteinander zu koppeln, ist das Gesetz dieser Werke. Sie entspringt, wie das die Zeitgenossen empfunden haben, *musikalischem Urinstinkt* bzw. ist, um mit Adolf Weismann zu sprechen, Ausfluß des *Urquells der Musik*. Wenn angesichts solcher Spontaneität die kompositorische Gestaltung in beträchtlichem Maße dem Zufall überlassen scheint, so wirkt dieser Zufall doch gleichsam objektiv und in seiner Rückbezogenheit auf eben den *Urinstinkt* sinnvoll. Zugleich fungiert das Zufällige, indem es als Protestmoment gegen die geschlossene Durchgestaltung des Kunstwerks als eines organischen Kontinuums gerichtet ist, als eine Chiffre der Freiheit.



Daß Zufall, dem ja die Auflösung der Genievorstellung und die Entmächtigung subjektiver Organisationskraft korrespondieren, im Denken des jungen Hindemith eine wenn auch unausgesprochene Bedeutung zukommt, belegen auch eine Reihe von Bleistiftzeichnungen, die wahrscheinlich in den ersten Zwanziger Jahren in Donaueschingen entstanden sind, sogenannte *Cadavres exquis*. Das *Gemeinschaftsspiel*, dessen Ergebnis sie waren, setzt ein Gruppenbewußtsein voraus, das auf ein gemeinsames Ziel hin gerichtet ist. Daß ein solches Gemeinschaftsspiel gerade in der Atmosphäre der Donaueschinger Musiktage betrieben wird, erscheint aus der Sicht der Zielsetzung und Bemühungen dieses Unternehmens eben um die Etablierung eines neuen Kunst- und Musikverständnisses, nicht zufällig. Das Verfahren selbst aber verknüpft auf sehr sinnfällige Weise den Faktor *Zufall* mit der Vorstellung von einer übergeordneten Wirklichkeit, die sich durch Assoziation konstituiert und in der sich das Verschiedene kraft Assoziation der Mitspielenden verbindet.

Alle die hier skizzierten Aspekte, vor allem aber der *motorische Automatismus* der Komponierweise Hindemiths, der durchaus an die *écriture automatique* der Surrealisten erinnert, und schließlich die gruppenbezogenen Aktivitäten Hindemiths — sei es im Rahmen der Donaueschinger Musiktage oder im Rahmen seines dominierenden Wirkens im Amar-Streichquartett — umreißen äußerst sinnfällige und mitvollziehbar für das Publikum den Bruch mit der überkommenen Institution Kunst und der daran gebundenen Tradition des *organischen Kunstwerks*. In diesen Zusammenhang gehört auch die ins Jahr 1922 fallende Gründung der dann allerdings kurzlebigen *Gemeinschaft für Musik* in Frankfurt. Die Intention dieses Unternehmens hat Hindemith selbst, zusammen mit Reinhold Merten, dem Solokorrepitor der Frankfurter Oper, in programmatische Worte gefaßt: *Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen. Wir laden Sie ein,*

an diesem Versuch teilzunehmen. Unsere Abende sollen in Zinglers Kabinett, Kaiserstraße, stattfinden; die Daten werden von Fall zu Fall vereinbart. Da uns weder durch Saalmiete noch durch große Honorare etc. Kosten erwachsen — der größte Teil der Mitwirkenden spielt aus Liebe zur Sache umsonst — braucht Eintrittsgeld oder Beitrag nicht erhoben zu werden. Durch Notenbeschaffung oder Instrumentenmiete entstehende Unkosten werden unter den Mitgliedern aufgeteilt. Es wird ausschließlich unbekannte neue und alte Musik für kleine Besetzung zum Vortrag kommen. Jeder Besucher der Veranstaltung hat Einfluß auf die Gestaltung der Programme. Irgendwelcher nationale oder persönliche Ehrgeiz wird ausgeschaltet bleiben. . .

Wenige Wochen nach der Abfassung dieses Propaganda-Textes und einem Konzert der Frankfurter *Gemeinschaft für Musik* mit Werken von Prokofieff, Strawinsky und Poulenc fand am 31. Juli 1922 in Donaueschingen unter der Leitung von Hermann Scherchen die Uraufführung der *Kammermusik Nr. 1 op. 24 Nr. 1* statt. Dieses Werk begründete nach dem Erfolg vom Vorjahr mit dem *Streichquartett op. 16* definitiv Hindemiths führende Stellung innerhalb der Avantgarde-Bewegung und seinen Ruf als *enfant terrible*, als *Bad Boy*. Die Wahl des Titels *Kammermusik* steht offensichtlich mit den Donaueschinger *Kammermusik-Aufführungen* in Verbindung (Andres Briner, *Paul Hindemith*, Zürich/Mainz 1971, S.33). Das Stück ist eine programmatische Manifestation des neuen Kunstwillens, wobei — nichts zeigt das deutlicher als die Resonanz auf diese *Kammermusik* — der in der Musik sich vollziehende provokatorische Akt gleichsam die Stelle des Werkes selbst einnimmt. Als provokatorischer Akt aber ist diese Musik nur „sinnvoll“ rezipierbar unter Bezug auf die traditionelle Kategorie des Kunstwerks; und Hindemith konzipierte die *Kammermusik* denn auch so, um gerade diesen Bezug deutlich hervortreten zu lassen. Er verzichtete auf den romantischen Instrumentenapparat mit Hörnern und Posaunen. Insgesamt 12 Instrumente, Streichquintett, Klavier, Akkordeon oder Harmonium, Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete und einen kleinen Schlagzeug-Apparat umfaßt das Instrumentarium. Der Anspruch solcher Besetzung zielt auf solistisch konzertierende Rollenentfaltung. Doch diese gehorcht nun keineswegs einer kompositorischen Maßgabe, die durch thematische Setzungen und deren konstruktive Verarbeitung mit dem Ziel der Erfüllung einer organischen Komplexität bestimmt ist. Dieser „negative“ Aspekt zeigt sich am auffälligsten vielleicht in der Behandlung des Klaviers, also jenes Instrumentes, das im 19. Jahrhundert, auch im Verbund mit dem Orchester, exemplarisch die Rolle des subjektiven Ausdrucksträgers verkörperte. Zusammen mit den anderen Instrumenten, ohne sich jemals von diesen solistisch abzuheben, entfaltet das Klavier „elementares Bewegungsgeschehen“, wobei es als eine Art klangliches Bindeglied zwischen Bläsern und Streichern fungiert. Nur folgerichtig im Sinne des Verzichts auf „bedeutungsvolles“ Spiel ist es, daß im als *Quartett* bezeichneten 3. Satz neben den Streichern das Klavier ausgespart bleibt. In diesem Satz, der eigentlich ein Trio für Flöte, Klarinette und Fagott ist, dessen Verlauf durch die fis-Anschläge des Glockenspiels gegliedert wird, exponiert die Klarinette eine thematische Melodie. Die Flöte übernimmt diese Melodie auf der Stufe der großen Septime. Das kontrapunktische Gefüge verrät die Absicht, einen Formprozeß aufzubauen, der dann allerdings nicht zustandekommen will.

Die Melodien fallen in ihre Ausgangspunkte zurück; oder aber ihre motivischen Abspaltungen führen zu Fragmentierungen des Formverlaufs. So ist dieser Satz mit seinem melancholischen Charakter, der im *Nachtstück der Klavier-Suite* 1922 ein Parallelstück hat, ein Beispiel dafür, wie problematisch und letztlich unbefriedigend jene Haltung ist, die aus der „freien“ Verfügungsgewalt über das Material heraus primär auf die einzelnen Momente als „Ereignisse“ sich verwiesen sieht, ohne diese Ereignisse auf einen übergeordneten Kontext beziehen zu können. So ließe sich in der Tat die Melancholie dieser Musik deuten als ein Eingeständnis, daß die Freiheit, mit der der Komponist über das Material verfügt und es aus seinem Funktionszusammenhang herausreißt, nur eine vermeintliche Freiheit ist.

Die Fixierung aufs Ereignishafte als Ersatz für den Sinn des Werkgesamten bedingt eine Werkkonstitution, die immer wieder auf Neues angewiesen ist und die durch eine scheinbar durchgängig wirksame Spontaneität getragen wird. So wie das immer wieder Neue im Sinne des Ereignishaften wie im *Finale: 1921* die Einführung des *Fuchstanzes* von Wilm Wilm den Montagecharakter des Kunstgebildes durchaus hervorhebt und damit auch die Voraussetzung für Montage, nämlich die Fragmentierung der Wirklichkeit ins Bewußtsein hebt, so stiftet andererseits die Spontaneität das Empfinden von Zusammenhang. Diese Spontaneität steht ganz im Zeichen des Ereignishaften. Da „Ereignis“ aber eben nicht an eine bestimmte thematische Gestalt bzw. an kontrastierende thematische Gestalten wie in der klassisch-romantischen Musik gebunden sein kann, sondern am bloßen Materialwert sinnfällig werden soll bzw. sich darin entfalten muß, greift Hindemith zu Mitteln, die das Ereignishafte immer wieder hervortreiben. Zu diesen Mitteln gehören Taktwechsel, blockhafte Gegenüberstellung wechselnder Instrumentenkombinationen, Lagenwechsel, abrupte Tonartenrückungen und einfache, schematisch wirkende Formbildungen, deren Glieder nach dem Kontrastprinzip gegeneinander abgesetzt sind. Den 1. Satz der *Kammermusik Nr. 1* charakterisiert als Hauptmerkmal eine durchgängige *sehr schnelle und wilde* Sechzehntel-Bewegung. In den beiden A-Teilen ist diese Bewegung in sich selbst an eine akkordische Stimmaufteilung geknüpft. In den beiden B-Teilen sind die Stimmen unisono bzw. in Oktaven geführt, wobei das Grundelement des Bewegungsmusters eine Abwandlung des Elements aus dem A-Teil darstellt. In den A-Teilen liegt über dem Bewegungsmuster eine thematische Figur, in den B-Teilen fehlt eine solche; doch übernimmt Hindemith das Triolen-Partikel dieses Themas in den B-Teil, fügt es ins Bewegungsmuster ein, um damit Zäsuren zwischen den einzelnen Taktwechselphasen zu markieren. Durchgehend herrscht Taktwechsel, der dem Bewegungsautomatismus immer wieder Impulse zuführt, ähnlich wie die gegen die Taktschwerpunkte gesetzten Akzentuierungen. Gerade an diesem Prinzip des Taktwechsels aber zeigt sich das Wirken des Zufalls. Die Taktwechsel sind keineswegs von übergeordneten Zusammenhängen her motiviert. Sie gehorchen der Spontaneität, der Auflage immer neuer Impulse, die den motorischen Automatismus in Gang halten. Spontaneität aber, ein Zug, der den Zeitgenossen zufolge zum vitalen Gestus der frühen Hindemithschen Musik gehört, bedarf, um zur Geltung zu kommen, der Reihungsform als Konstruktionsprinzip, bei dem die Ereignisse wie zufällig hervortreten können.

Dem Ereignishaften der 1. *Kammermusik*, das nicht einer übergreifenden Werkintention untergeordnet ist, haftet Schockwirkung an, zumal bei einem Publikum, das einem Kunstwerk Sinn abverlangt. Der schon erwähnte *Fuchstanz im Finale* setzt der Schockabsicht die Krone auf. Dadurch nämlich erscheint das Werk, dessen Versätzigkeit absichtsvoll das Schema der klassischen Symphonie reproduziert, gleichsam preisgegeben dem Eintagswert eines gerade populären Schlagers. Doch genau dieses Sich-Überlassen an den Alltag des Lebens ist hier thematisiert, und der damit verbundene Schock ist beabsichtigt. Ähnlich wie bei den Dadaisten will er eine Verhaltensveränderung stimulieren und fungiert dabei als jenes Mittel, das eine Aufbrechung der ästhetischen Immanenz und eine Veränderung im Verhältnis zwischen Kunst- und Lebenspraxis bewirken soll.

Wie sehr Hindemith bei seiner Konzeption der *1. Kammermusik* als Rezeptionsfolie für das Publikum den Begriff des klassisch-romantischen Kunstwerks mitgedacht hat, wird schließlich aus seiner Angabe ersichtlich: *Es empfiehlt sich, die Vortragenden dem Publikum unsichtbar zu plazieren.* Es wird hierdurch nicht nur die Neigung der Romantiker resp. Wagners parodiert, durch das versenkte Orchester den Arbeitsaufwand des künstlerischen Reproduktionsvorganges unsichtbar zu halten. Vielleicht entscheidender noch ist, daß auch hierdurch Schock beabsichtigt ist. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten nämlich wird auf ästhetische Werkimmanenz, auf eine die Sinndeutung herausfordernde Werkkonstruktion gelenkt, ohne daß die damit verbundenen Versprechen eingelöst werden.

In den Monaten Juli bis September 1924, also zwei Jahre nach der Uraufführung der *1. Kammermusik*, entsteht das *Klavierkonzert op.36 Nr. 1*, dem Hindemith ebenfalls den Titel *Kammermusik* gegeben hat. Es bildet das erste Glied einer insgesamt 6-teiligen Reihe von Konzerten. Im Frühjahr 1925 komponiert Hindemith die *3. Kammermusik Nr. 2*, ein *Cellokonzert*, dem im Sommer desselben Jahres das *Violinkonzert op.36 Nr. 3* folgt. 1927 schließlich entstehen mit dem *Bratschenkonzert*, dem *Konzert für Viola d'amore* und dem *Orgelkonzert die Kammermusiken op.36 Nr. 4, op.46 Nr. 1 und op.46 Nr. 2.*

Zweifellos steht die Entstehung dieser Konzerte in Zusammenhang mit der „instrumentalen Begabung“ Hindemiths, die denn auch aufgrund der zahllosen Auftritte als Violin-, Bratschen- und Viola d'amore-Solist und als Bratscher im Amar-Quartett als das Besondere dieses Komponistentypus registriert wurde. Dabei bilden diese Werke die Ausprägung eines Typus von Konzert, der gleichweit von dem entfernt ist, was man im 19. Jahrhundert unter „Konzert“ wie unter „Kammermusik“ verstand. Das Prinzip des konzertierenden Mit- und Gegeneinanders im Sinne der italienischen, der Händelschen und Bachschen Concerto-Praxis gelangt hier zu neuen Ehren, wie andererseits der Begriff von „Kammermusik“, der mit diesen Werken gemeint ist, kaum dem Anspruch von Intimität und sublimer Durchkonstruktion unterstellt ist, sondern sich auf ein äußeres Merkmal, auf die Beschränkung auf ein kleines Instrumenten-Ensemble bezieht. Hindemith ist hierbei bemüht, nichts an Konvention einzulassen, aber auch durch Vermeiden einheitlicher Besetzungen die Ausprägung einer neuen Norm zu unterlaufen. Im *Klavierkonzert* besteht das Ensemble aus Flöte, Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune und vier einfach besetzten Streichern. Im *Cellokonzert* ist dieses Ensemble um eine Es-Klarinette bereichert, aber zugleich um eine Bratsche reduziert. Das Ensemble im *Violinkonzert* umfaßt zwei kleine Flöten, B- und Es-Klarinette, 2 Fagotte und Kontrafagott, Cornet à pistons in B, Posaune, Baßtuba, sowie jeweils 4 Bratschen, Celli und Kontrabässe, außerdem vier Trommeln. Wieder anders ist die Instrumentenzusammensetzung im *Bratschenkonzert* sowie im *Viola d'amore*- und *Orgelkonzert*, wobei besonders auffällt, daß hier überall die Geigen ausgespart sind, während die Bläserapparate zum Zwecke origineller Kombinationsmöglichkeiten übergewichtig besetzt sind.

Doch nicht nur in der wechselnden Besetzung und in den von Werk zu Werk unterschiedlich genutzten Kombinationen zeigt sich die Absicht, eine Norm zu vermeiden. Dasselbe gilt für die Behandlung der Soloparts sowohl im Hinblick auf ihre eigene melodisch-rhythmische Figurierung wie auch in Bezug auf ihr Verhältnis zu den „begleitenden“ Instrumenten, die immer wieder auch für sich den Anspruch auf solistisches Spiel geltend machen, wie beispielsweise die Flöte im langsamen 2. Satz des *Bratschenkonzerts*, die dort mit dem Soloinstrument ein kanonisches Duett bestreitet. Wie sehr die Vermeidung von Normausprägung in Verbindung steht mit einer Erfindung, die wiederum betont gegen die Tradition des 19. Jahrhunderts gerichtet ist, läßt sich beispielhaft dem 1. Satz des *Klavierkonzerts* entnehmen. Zweistimmige, oft kanonisch organisierte Linearität in durchlaufender Bewegung kennzeichnet den Klavierpart, der auf die für das 19. Jahrhundert so charakteristische Akkordik als Ausdruck eines harmonischen Denkens völlig verzichtet. Der Ausgangsimpuls der gleichsam frei fortgesponnenen Linie wird wiederholt vom Tutti der Instrumente aufgegriffen, um den Bewegungsablauf zu gliedern und damit zugleich für neue Energiezufuhr zu sorgen. Häufige Taktwechsel und gegen das regelmäßige Metrum gesetzte Akzente sind hier wie im 1. Satz der *1. Kammermusik* Mittel, um den Bewegungsautomatismus vital klingen, ihn nicht in Monotonie abrutschen zu lassen.

Auffallend ist nun, daß Hindemith in den motorischen Satztypen der späteren Kammermusiken vom häufigen Taktwechsel Abstand nimmt. Im *Vinale* des *Violinkonzerts* wie im Eingangssatz des *Bratschenkonzerts* gibt es keine Taktwechsel mehr. Hindemith kann deshalb darauf verzichten, weil er nun andere, man möchte sagen: kompositorisch raffiniertere und sublimere Mittel anwendet. Im *Finale des Geigenkonzerts* läßt er der ununterbrochenen, eine geradezu gespenstische Virtuosität beschwörenden Solo-Linie ein primär rhythmisch geprägtes und dann als Kontrast ein melodisch profiliertes Thema kontrapunktieren. Die Wiederholung des „2. Themas“ wird schließlich mit dem Gegenrhythmus des Walzers in der Begleitung verknüpft; oder aber das aus dem „1. Thema“ abgespaltene „Klopfmotiv“ wird in ein eigenständiges metrisches Schema gebracht, das die Geradlinigkeit des durchlaufenden 4/4 Taktes kontrapunktiert.

Im 1. Satz des *Bratschenkonzerts* erscheint die durchlaufende Bewegung (die Bratsche pausiert nicht einmal) dadurch gegliedert, daß die einzelnen Teile der 8-teiligen Reihungsform differenziert im Satz angelegt und so von- und gegeneinander abgehoben sind. So folgt dem *toccataartigen A-Teil*, in dem die Achtelbewegung der Bratsche von regelmäßigen akkordischen Viertelschlägen des gesamten Begleitinstrumentariums gestützt wird, ein B-Teil, dessen Klangbild nun aufgelichtet ist und in dem wenige Instrumente im Kanon- bzw. Fugatostil miteinander konzertieren. Dabei sorgen die Tutti-Einbrüche des „Kopfthemas“ dieses Satzes für Binnengliederung.

Der Unterschied zwischen den früheren und späteren motorischen Ablaufsätzen ist also nicht nur äußerlicher Art. Er setzt vielmehr eine differenziertere Handhabung der kompositorischen Mittel voraus, die nicht zuletzt durch Hindemiths Umgang und Auseinandersetzung mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ganz entscheidend geprägt wird. Die kompositorischen Absichten unterliegen dabei mehr und mehr einem Kunst-Wollen, was nicht nur am wachsenden Stellenwert polyphoner Satzkonstruktionen ablesbar ist. Auch die Ausbildung des Sinnes für ornamentale Figurationen wie etwa im 2. Satz des Klavierkonzerts oder für spielerisch-ornamentale Melodiengestaltung wie im langsamen Satz des *Bratschenkonzerts* oder wie im *Viola d'amore-Konzert* spricht dafür. Es hat den Anschein, als seien in solchen ornamentalen Mustern die groben Profile der Bewegungsspiele, wie sie in der *1. Kammermusik* oder auch im *Klavierkonzert* auftreten, sublimiert, zur „Kunst“ verfeinert. Dergleichen entfaltet sich die quasi-improvisatorische Melodielinie wie etwa die der Solo-Geige im „Nachtstück“ des Violinkonzerts, in ungleich feineren und dabei im Ausdruck auch differenzierteren Formen, als das beispielsweise in den Sonaten aus op. 25 festzustellen ist.

Wahrscheinlich hängt diese Entwicklung mit dem *Marienleben* zusammen, dem Liederzyklus nach Gedichten von Rainer Maria Rilke, der in der Zeit von Juni 1922 bis Juli 1923 entstand. *Das war nicht leicht zu machen*, notierte Hindemith dazu in seinem Werkverzeichnis; später, im Vorwort zur 2. Fassung des *Marienlebens* schrieb er: *Der starke Eindruck, den schon die erste Aufführung auf die Zuhörer machte — erwartete hatte ich gar nichts —, brachte mir zum ersten Male in meinem Musikerdasein die ethischen Notwendigkeiten der Musik und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewußtsein . . . Ich begann ein Ideal edler und möglichst vollkommener Musik zu erschauen, das ich dereinst zu verwirklichen imstande sein würde.*

Von diesem Bekenntnis her, das sich ja stützt auf eine 1922/23 gewonnene neue Erfahrung im Umgang mit Musik, wird verständlich, weshalb Hindemith mit seinen konzertanten Kammermusiken die Position seiner *1. Kammermusik* nicht ausbauen konnte, weshalb in ihnen ein kompositorisches Denken Platz greift, das mehr und mehr dem Prinzip konstruktiver Gestaltung sich nähert. Gleichwohl erscheint die Position von 1921/22 nicht endgültig preisgegeben. Wird schon aus der Unterschiedlichkeit der Form- und Satzgestaltungen deutlich, daß trotz des gemeinsamen Titels „Kammermusik“ die Konzerte keine idealtypische Norm anzielen, so lassen andere Merkmale erkennen, daß die Kammermusiken einen Typus von Kunst repräsentieren, der durchaus noch dem der *1. Kammermusik* nahesteht, dann jedoch eine Umwandlung erfährt. So hat Hindemith im *Klavierkonzert* als 3. Satz ein *Potpourri* komponiert, dessen Unterhaltungscharakter, dessen lapidare Einfälle im Kontext des Ganzen an Collage denken lassen. Auch der 1. Satz des *Violinkonzerts*, *Signal* betitelt, ist mit seiner „Ereignis“-Folge von Signalen darauf angelegt, zu verstören. Nur konsequent in diesem Sinne ist es, daß die Solo-Violine in diesem 1. Satz nicht auftritt. Und schließlich ist da der Schlußsatz des *Bratschenkonzerts*, Variationen über den bayerischen Avanciermarsch. Auch hier darf man von Collagetechnik sprechen, da ein vorgefertigtes Material einer anderen Realität der Werkrealität einmontiert wird. Und doch geschieht im Verlauf der Variationen mit dem Militärmarsch etwas, was einen entscheidenden Unterschied zum *Finale*: 1921 ausmacht. Der Marsch wird durch seine Verarbeitung verwandelt. Er wird zum Objekt künstlerischen Gestaltens und verliert zwangsläufig seine ursprüngliche Eigenwertigkeit. Was am Ende dann gerade unter dem Aspekt der künstlerischen Einschätzung des Materials als pures Mittel noch bleibt, sind Fragmente — Teile eines vormals ganzen Materials.

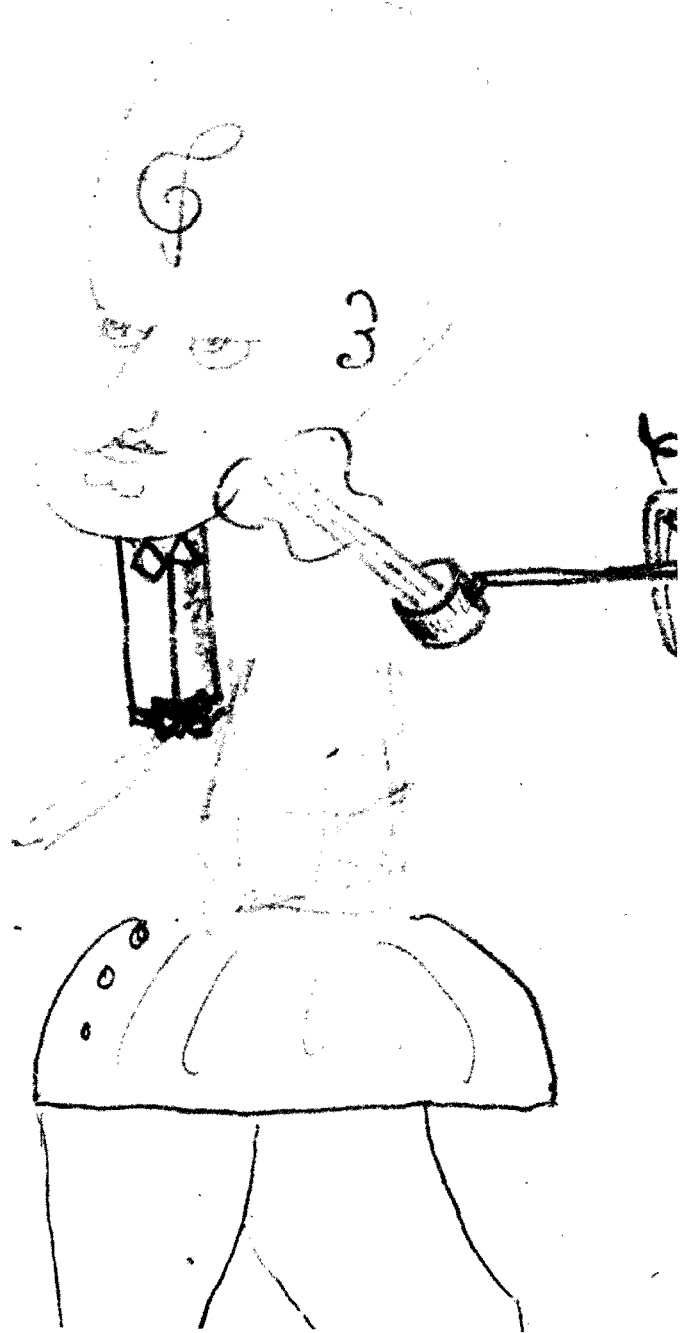
Steht die Einfügung eines vorgefertigten Militärmarsches in ein Konzert, oder allgemein: die Collage einer ästhetischen Rezeption entgegen, so tendiert jedoch andererseits die durch Verarbeitung bewerkstelligte Auflösung der „fremden Realität“, ihre Einschmelzung in ein konzertantes Ereignis wieder zur ästhetischen Position. Trotzdem dementieren Hindemiths *Kammermusiken* die Rückkehr zum autonomen, organischen Kunstwerk. Indem sie erkennen lassen, daß kompositorische Materialien als beliebig einsetzbare Mittel fungieren, was gestattet, Techniken der Vergangenheit mit musikalischen Realitäten der neuen Zeit (z.B. auch Jazz) zu verknüpfen, halten sie Distanz zur Kategorie des klassisch-romantischen Kunstwerks. Und ebenso wie ihr Gestaltungsprinzip die Reihung der Ereignisse, die dann zunehmend kunstvolle und kunstbewußte Montage ist, die nicht verhüllen kann, daß die lebendige, organische Totalität von einst aufgesplittert, deformiert und fragmentiert ist, fügen sich die *Kammermusiken* zur „Reihe“. Als einzelne „Werke“ geben diese *Kammermusiken* Teilansichten, sind gleichsam herausgenommene konzertante Ereignisse aus einer unüberschaubaren Fülle möglicher Ereignisse, wären also auch als „zufällig“ herausgegriffene Teile anzusprechen. Doch diesem Aspekt der Auslieferung an den „Zufall“ begegnet der Komponist: Als „Zyklus“ von 6 Konzerten nämlich, womit Hindemith auf die Praxis im 17. Jahrhundert zurückgreift, Werke in Serien zu produzieren, wollen sich die *Kammermusiken* intentional zur Ganzheit schließen, wollen verweisen auf eine Totalität der Realität Musik wie der Totalität des Lebens.

Hindemiths Rezeption der vorklassischen Musik tritt hier gewissermaßen „positiv“ in Funktion. Sie gewinnt Bedeutung vor dem Hintergrund der Erfahrung, daß Schock und Opposition eben doch nicht erreichen, was beabsichtigt war, nämlich die Rezeption künstlerischer Gebilde in einen Vermittlungszusammenhang mit der Lebenspraxis zu bringen. Dieser Erfahrung aber korrespondiert die Einsicht, daß letztlich nur die Gewißheit von Ordnung, die sich an die konstruktive Gestaltung einer eigenen und eben der ästhetischen Realität knüpft, Halt verspricht im Chaos der sinnentleerten Zeit, als die man die 20er Jahre empfunden hat.

Über Paul Hindemith

Der zweite Kammermusikabend des Frankfurter Vereins für Theater- und Musikkultur am 27. und 28. Oktober 1919, der von Adolf Rebner und seinen Quartettgenossen bestritten wurde, brachte zwischen Debussys Quartett und Dvořáks F-Dur-Quartett op.96 die Uraufführung zweier Werke des damals als Bratschist im Rebner-Quartett wirkenden Paul Hindemith, die Morgenstern-Gesänge *Melancholie* für Alt und Streichquartett op.13 und die Cellosone aus op.11 in ihrer ersten Fassung. Aus diesem Anlaß schrieb Bernhard Sekles, selbst ein Komponist von Eigenart und früher Hindemiths Kompositionslehrer, folgende Notiz: *Paul Hindemith ist ein Sohn des Volkes. Schon in sein Kinderzimmer blickte der Ernst des Lebens. Einer gesunden Natur schadet das nicht. Was ihm an Sonne entging, das empfing er an Kraft, an dem unschätzbaren Vermögen der Unerbittlichkeit gegen sich selbst. Nur dies erklärt zunächst seine Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel, die im Hinblick auf seine Jugend eine ungewöhnliche genannt werden muß. Aber sie erklärt noch mehr. Sie läßt uns verstehen, warum wir gewisse schmelzende Lyrismen vergeblich bei ihm suchen; warum an Stelle empfindsamer Ergüsse oft ein Morgenstern'scher Humor tritt; warum sein Kolorit nicht gleißt und schillert, sondern gedeckte Rembrandt-Farben vorherrschen, und endlich: warum er seine Sätze in ehrlicher Weise baut anstatt sie auf unmannhafte Art zu improvisieren. Noch fehlt seinem Stil die letzte persönliche Abgeschlossenheit. Jungfranzösische und slawische Einflüsse sind deutlich erkennbar, daneben auch gelegentlich einmal eine derbe Opernreminiszenz. In seinen Jahren ist dies eher ein gutes denn ein schlechtes Zeichen. Was anderes ist Stil als der adäquate künstlerische Ausdruck einer künstlerisch produktiven Persönlichkeit? Hindemith ist eine solche; er wird daher auch früher oder später den ihm adäquaten Ausdruck finden.*

Und wenige Jahre später schrieb Hindemith folgende autobiographische Skizze: *Ich bin 1895 in Hanau geboren. Seit meinem 12. Jahre Musikstudium. Habe als Geiger, Bratscher, Klavierspieler oder Schlagzeuger folgende musikalische Gebiete ausgiebig »beackert«: Kammermusik aller Art, Kino, Kaffeehaus, Tanzmusik, Operette, Jazz-Band, Militärmusik. Seit 1916 bin ich Konzertmeister der Frankfurter Oper. Als Komponist habe ich meist Stücke geschrieben, die mir nicht mehr gefallen: Kammermusik in den verschiedensten Besetzungen, Lieder und Klaviersachen. Auch drei einaktige Opern, die wahrscheinlich die einzigen bleiben werden, da infolge der fortwährenden Preissteigerung auf dem Notenpapiermarkt nur noch kleine Partituren geschrieben werden können.*



Analysen meiner Werke kann ich nicht geben, weil ich nicht weiß, wie ich mit wenigen Worten ein Musikstück erklären soll (ich schreibe lieber ein neues in dieser Zeit). Außerdem glaube ich, daß meine Sachen für die Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind, eine Analyse also überflüssig ist. Den Leuten ohne Ohren ist ja auch mit solchen Eselsbrücken nicht zu helfen. Einzelne Themen schreibe ich auch nicht auf, sie geben stets ein falsches Bild.

Paul Hindemith ist als Sechszwanzigjähriger durch die Aufführung seines *Streichquartetts* in C-Dur op.16 bei den Kammermusiktagen in Donaueschingen 1921 rasch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden. Es war jedoch kein Skandal, den das neue und neuartige Werk eines bis dahin nur lokal bekannten Musikers auslöste, sondern ein so gut wie unbestrittener Erfolg. Und selbst die Uraufführung der beiden ersten Einakter Hindemiths — *Mörder, Hoffnung der Frauen* von Oskar Kokoschka op.12, *Das Nusch-Nuschi* von Franz Blei op.20 — im gleichen Jahr in Stuttgart brachte nur so viel Protestrufe, daß sie gerade ausreichten, den Erfolg zu komplettieren. Hindemiths Laufbahn begann also wahrlich erfolgreich. Und der Erfolg blieb dem Komponisten auch treu bis in seine Spätzeit... In dieser mußte der mittlerweile zu einer internationalen Zelebrität avancierte Komponist die schmerzliche Erfahrung machen, daß gerade der Teil des Publikums, der die Neue Musik propagierte oder unterstützte, sich von ihm abgewandt hatte. Doch interessiert uns hier nicht die Frage, warum den Komponisten die Gunst des Publikums verließ, es interessiert uns, wie und warum er sie in den Zwanzigerjahren gewonnen hat.

Paul Hindemiths Auftreten hat befreiend gewirkt, es wurde als erfrischend empfunden. Nach den Jahren der expressionistischen Hochspannung (und in trübseliger Zeit) war wohl eine ganz allgemeine Sehnsucht nach Harmlosem, Einfachem, nach Musik als Musik und nicht als Träger von Ideen (und seien diese noch so erhaben und an sich unterstützenswert oder förderungswürdig). An der Musik Hindemiths wird denn auch ihre Kraft, ihre Unbekümmertheit ja Keckheit, auch ihre Bedenkenlosigkeit gerühmt. Daß Musik als Musik gemacht wird, mußte als neu empfunden werden, vor allem auch, daß sie sich bemühte, unmittelbar anzusprechen. Und selbst ihr Mangel an Sinnlichkeit und Plastik, auch ihr Mangel an Differenziertheit, den der konservative Kritiker Willibald Nagel bereits bei der ersten Bekanntschaft mit Hindemiths Musik anlässlich der beiden ersten Einakter bemerkte, wurde zwar notiert, aber eher als Zeichen gesunder Kraft, denn als Versagen (oder Schwäche) angesehen. Diese Neigung zur Unmittelbarkeit (unter Verzicht auf Psychologie) galt als etwas Neues, wohl Hoffnung auf eine bessere Zukunft Weckendes.

Als etwas Neues galt es auch, daß der Komponist bei der Interpretation seiner Werke entscheidend im Ensemble mitwirkte. Als Bratschist war er die Seele des Amar-Quartetts und als solche trat er in Erscheinung. Sein Musizieren riß auch die Widerstrebenden mit, der Interpret war der Schrittmacher des Komponisten. Und dies schien ganz gut zu der Vorstellung zu passen, die man sich von einem Künstler, der sich nur der Musik ergeben, der also der Literatur und der Gesamtkunst abgeschworen hat, machte: an Stelle von Kennerschaft auf den anderen Gebieten der Kunst oder der anderen Künste, war er als Musiker universell. Er war bereits mit 20 Jahren Konzertmeister eines großen Orchesters, hatte — wie er selbst berichtet — schon alle möglichen musikalischen Tätigkeiten, auch weniger feine wie Kaffeehausspiel, Tanz- und Kinomusik hinter sich, er kannte also Musik nicht nur als Kunst, sondern auch die des alltäglichen Lebens. Bernhard Sekles, sein Kompositionslehrer nannte ihn denn auch mit vollem Recht einen *Sohn des Volkes*. Dazu kam dann später noch die Kunde von seinem Spiel so gut wie aller noch gebräuchlichen Instrumente. Auch alte Instrumente hat er zu neuem Leben erweckt, mit neuen Instrumenten und technischen Verfahren experimentiert. Von allem Anfang an sah man in ihm eine eigenständige (von Reger ausgehende, etwas von Strawinsky und Bartók beeinflusste) Persönlichkeit. Hermann Erpf, der bedeutende Theoretiker, der damals einen sehr verständigen und mit Sachkenntnis werbenden Artikel *Für Arnold Schönberg* veröffentlicht hatte, schrieb gleichwohl in anderem Zusammenhang: *Dem Einfluß der ihm [Hindemith] nicht ungefährlichen Wiener Schule widersteht er hoffentlich, um seine Eigenart voll selbständig zu entfalten*. Und im Zusammenhang mit seinem kompositorischen Schaffen tauchen denn auch — bei dem führenden Berliner Kritiker Adolf Weißmann — gleich zwei Worte auf, die charakteristisch werden sollten: *Urinstinkt* und *musikantische Grundlage*. Hermann Erpf, um noch einmal auf ihn zurückzukommen, schreibt über den ersten Satz des C-Dur-Quartetts op. 16: *Hindemith denkt in diesem, für seine Entwicklung sicherlich sehr bedeutenden Satz nicht mehr »harmonisch«, in vertikalen Fortschreitungen, aber auch noch nicht völlig »melodisch« im neuen Sinn. Eine reine Anarchie des Zusammenklangs setzt sich an gewissen Stellen durch (z. B. Anfang der zweiten Gruppe, »sehr lebhaft«, Takt 42 ff.). Das verbindende Strukturprinzip dieser Begleitfiguren ist hier ausschließlich das rhythmische. Weder harmonisch, noch in der melodisch-intervallischen Organisation der einzelnen Stimmen ist hier ein formales Gesetz zu finden, und ebenso wenig sind diese Klangfolgen impressionistischen Bedürfnissen entsprungen. Aber an anderen Stellen des Satzes setzt sich das melodische Intervallgesetz schon deutlich durch, z. B. Takt 133 ff. Höchst wahrscheinlich ist damit das Ziel angedeutet, auf das die Entwicklung Hindemiths zustrebt. Wer Sinn für Gerechtigkeit hat, wird eine solche Kritik nur bewundern können . . .*

Das C-Dur-Quartett Hindemiths ist nicht nur wegen seiner starken rhythmischen Kraft, die ihm den Erfolg brachte, bedeutungsvoll, es ist zugleich auch eines der wichtigsten Zeugnisse der neuen Tonalität, oder, wie Schönberg sagt, der erweiterten Tonalität. Auch sie wurzelt in Schönbergs Werk. Erweiterte Tonalität auf der Basis der emanzipierten Dissonanz galt damals als etwas durchaus Neues. Sie ist nicht früher, sondern gleichzeitig mit der notorischen Atonalität ins Bewußtsein der breiteren musikalischen Öffentlichkeit getreten. Stets standen neben den atonalen Werken Schönbergs — zunächst wurden vor allem die *Klavierstücke* op. 11 und 19 und der *Pierrot lunaire* bekannt — die tonalen, die beiden Quartette und die Kammersymphonie. Vor allem die Quartette, denen Schönberg eine ganz neue Bedeutung gegeben hat, haben Hindemiths Tonsprache bestimmt: Themen wie das dritte im Quartett op. 16 (Takt 84 ff.), das des Finale des *Klavierkonzerts* op. 36 Nr. 1 und der *Konzertmusik* für Solobratsche op. 48 (zweite Fassung 5. Satz) sind ohne das Vorbild der Kammersymphonie nicht zu denken.

In der rhythmischen Vereinfachung (gegenüber Schönberg) und der Sorglosigkeit im Zusammenklang zeigt sich fraglos etwas Neues, das im Sinne der damaligen Entwicklungstendenz als avantgardistisch bezeichnet werden kann.

Es wäre hier allerdings von einigem Interesse zu ergründen, wie es sich mit dem Tonsatz im ersten gedruckten Quartett, dem bereits im Mai 1918 beendeten f-Moll-Quartett op. 10 von Hindemith verhält. Es zeigt sich nämlich bereits in diesem Werk die Einschränkung der Akzente auf die Zählzeit, d. h. der Wechsel von Dreiviertel- und Viervierteltakt fällt eigentlich nicht weiter auf, hat keine weitere Bedeutung. Aber noch etwas anderes ist wichtig. Bekanntlich wird im ersten Satz die Durchführung durch ein Fugato ersetzt und dadurch der Sonatencharakter eingeschränkt. Der zweite Satz, *Thema und Variationen*, zerfällt vollends in Charakterstücke, ein an Reger gemahnendes *Capriccioso* (2. Var.), ein gewissen Partien der *Verklärten Nacht* von Schönberg verpflichtetes erregt kantes Stück (3. Var.), eine *Variation im Zeitmaß eines langsamen Marsches, wie eine Musik aus weiter Ferne* mit Nachahmungen von Trommel und Blasinstrumenten (4. Var.) usw. Es ist dies also ein (übrigens mit erstaunlicher Sicherheit komponiertes) Stück Kammermusik ohne kammermusikalischen Anspruch. Das Finale-Thema schließlich ist ohne das von Liszts Sechster Ungarischer Rhapsodie gar nicht denkbar. Dieses Finale ist bereits ein erstes Beispiel der Hindemithschen Musik über Musik, die ja dann in den späteren Weber-Metamorphosen ihren bekanntesten Niederschlag gefunden hat. Immerhin spricht es für Hindemiths Kraft, daß das f-Moll-Quartett op. 10 trotz aller Reminiszenzen und Stilbrüche einen durchaus einheitlichen und geschlossenen Eindruck hinterläßt. Alle Vorbilder und Anregungen sind vollständig in eine bei aller Einfachheit vielgestaltige musikalische Sprache eingeschmolzen. Freilich: reine Kammermusik, die sich an den Idealtypen der klassischen messen könnte, ist dies nicht! Es handelt sich vielmehr um durchaus weniger anspruchsvolle Musik, um eine mehr unterhaltende Musik, ganz in der Art des Sekles'schen *Divertimentos*, das seinen Titel ja nur trägt, um den bescheideneren Anspruch des viersätzigen Werkes anzumelden. Für Hindemith war Kammermusik eben damals keine Musik höchsten Anspruchs, es war einfach Musik, fern ab von den alten Idealen (dafür wohl mehr unterhaltend). Ian Kemp irrt in seiner sonst so lesenswerten Monographie durchaus, wenn er meint, Hindemith habe die reine Kammermusik erneuern wollen. Kammermusik war für ihn der Stoff (oder der Gegenstand) des Kammermusikspiels, dieses jedoch war ihm nichts anderes als eine naheliegende Form der Musikdarbietung, die er so lange gepflegt hat, bis er als Solist reisen konnte. Kammermusik wurde von ihm eine Gattung von Instrumentalkonzerten genannt, die »kammermusikalisch« begleitet wurden.

Die Neigung zum Charakterstück als Zwischensatz ist für Hindemiths zyklische Kompositionen bezeichnend geblieben. Im *Quartett* op. 32 findet sich ein *kleiner Marsch*, im *Klavierkonzert* op.36 Nr. 1 ein *kleines Potpourri*, im *Violinkonzert* op.36 Nr. 3 ein *Signal*, im *Trio* op.47 ein *Potpourri* usf. Reinheit der musikalischen Gattung gilt ihm zunächst nichts, sowenig wie die Reinheit des Tons. *Rasendes Zeitmaß*, *wild*, *Tonschönheit ist Nebensache* heißt eine Vortragsanweisung in der Bratschen-sonate op.25 Nr. 1, und die Gebrauchsanweisung der *Klaviersuite* »1922« op.26, das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug zu behandeln, ist allbekannt. Hindemith schreibt von allem Anfang an — und damit müssen wir uns abfinden — verschiedene Musikarten: Kunstmusik und Gebrauchsmusik. Es ist einfach lächerlich, dies nicht als Faktum hinnehmen zu wollen. Gebrauchsmusik ist ihm zunächst die für den eigenen Gebrauch (Geigen-, Bratschen- und Quartettmusik, wohl auch die Cello-musik für seinen Bruder), dann auch die die niederen Gebrauchsmusikarten imitierende stilisierte Unterhaltungsmusik (*Kammermusik* Nr. 1, op.24 Nr. 1, für erweitertes Salonorchester mit dem seinerzeit schockierenden *Finale 1921*, die *Klaviersuite* op.26, wohl auch die Pantomime *Der Dämon* op. 28, gewiß auch die Kindermusik *Tuttifantchen*). Später ist an die Stelle dieser Musik die Spielmusik für Gruppen und für den Unterricht, auch die Singmusik getreten. Hinter all dieser Musik steht der Wunsch, sich nützlich zu machen, nicht nur für sich und einige Wenige zu komponieren, sondern etwas für die Allgemeinheit Nützlich zu leisten. Heute bringt man so etwas mit dem Begriff der gesellschaftlichen Relevanz zusammen. Es ist kein Kunststück, hier eine Apologie — Hindemith als Kritiker des bürgerlichen Konzertbetriebs, als Kritiker des bürgerlichen Kunstbegriffs — oder eine Kritik — Hindemith als Scheinrevolutor, als Reaktionär — anzuschließen. Hindemith wollte einfach, daß die Menschen am Musikmachen Freude haben, so wie am sonstigen Spiel auch. Ob dies mit einer Kunstübung im emphatischen Sinn zusammenzubringen ist, ob er dies wollte, ob er es gegebenenfalls erreichte, wäre wieder eine andere Frage. Jedenfalls ist festzustellen, daß sich Hindemith nicht zu gut war, Musik für die verschiedensten Personengruppen, für die verschiedensten praktischen Zwecke zu schreiben.

Auf dieser Zweckmusik beruht zu einem guten Teil Hindemiths Popularität.

Wenn irgend etwas an Hindemiths Erscheinung neu war — man sprach damals von einem neuen Musikertypus —, so war es, neben der Vereinigung von reproduktivem und produktivem Vermögen, die Tatsache, daß in den Werken die Unterscheidung von ernster und unterhaltender Musik auf der Basis der Neuen Musik, also unter Anwendung vielfacher Dissonanzen, weggefallen war. Die Musik Hindemiths war anfänglich im allgemeinen weniger seriös — positiv ausgedrückt: unbekümmerter — als die übliche Konzertmusik; sie enthielt außerdem ein Moment von Unsinnlichkeit, das an ältere vorklassische Musik erinnerte. Bereits in einem Werk wie dem f-Moll-Quartett fehlt der berückende Wohlklang, das Verführerische, das z.B. eine Kantilene Schönbergs, etwa die des langsamen Teils des d-Moll-Quartetts, stets aufweist. Dieser Mangel, der der Musik eine gewisse Sprödigkeit verleiht, mußte in einer Zeit, in welcher der Wohlklang durch Strauss und Schreker, vollends durch die kommerzielle Operettenmusik kompromittiert war, als etwas Positives erscheinen, vor allem da er durch rhythmische Lebendigkeit reichlich aufgewogen wurde. Überhaupt war es die Rhythmik, die Aufmerksamkeit erregte. Die Melodik Hindemiths erschien weniger bedeutend; sie war wohl von allem Anfang an etwas unplastisch. Nicht daß es keine einzelnen charakteristischen Motive gegeben hätte! Was es nicht gab, waren charakteristische Kantilenen. Aber vielleicht war man auch der langen Kantilenen überdrüssig. Deshalb erschienen die eher formelhaften, durch Spielfiguren der jeweiligen Instrumente geprägten Motive als von Ideen befreite, reine Musik.

Es war zunächst eine mittlere Musik, die als Reaktion auf die Tonkunst der Ära der Weltanschauungen befreiend gewirkt hat. Es war die Musik eines jungen Mannes aus einfachen Verhältnissen, der die Spielregeln der musikalischen Salons nicht kennt und auch nicht kennen will. Darum wirken seine frühen Stücke, in denen er unbekümmert um Kunstnormen drauflosmusiziert, so überzeugend in ihrer Haltung; sie überzeugen als Ganzes, ohne daß das Detail der Erforschung bedürfte. Werke wie die Cello-sonate op.11 Nr.3, oder einige der Solosonaten aus op.25 üben diese Wirkung noch unvermindert aus. Schon in diesen Werken niedergeschriebenen Drauflosmusizierens herrschen selbstverständlich einfache melodische und rhythmische Figuren vor — Skalenbewegungen, Terz- oder Quartfolgen —, und es bedurfte nur einer gewissen Ordnung, um die Tonfolgen äußerlich den Themen oder Bewegungsabläufen der Musik der Bachzeit ähnlich zu machen. Bereits zu Beginn seiner Laufbahn hatte Hindemith eine Vorliebe für imitatorische Bildungen, wohl weil sie, wie er später selbst erkennen sollte, die einfachsten sind. (Er hat sie darum in seiner *Unterweisung im Tonsatz* — mit Recht — dem Schüler auch untersagt.) Regelmäßige Folgen gleicher Notenwerte oder einfacher Figuren sind denn auch bei Hindemith noch nicht grundsätzlich als Tendenz zu einem musikalischen Historismus oder Klassizismus zu deuten, sondern vielfach als etüdenhaft. Etüdenhafte Bewegung und Orchesterstimmenfiguration, als musikalisch nicht vollständig Erfülltes, sondern eher mechanisch Übertragenes, spielte hier eine erhebliche Rolle. Was überschaulen Beobachtern als Objektivierungstendenz erschienen ist, war einfache Unbekümmertheit um die Normen dessen, was als kompositorische Qualität gilt.

Dieser Neigung entspricht die zu den Typen niederer, mehr volkstümlicher Musik. Märsche, Tänze, einfache Variationen herrschen vor. In den beiden Violinsonaten aus op. 11 befindet sich jeweils ein Tanzsatz, und die Bratschensonate aus der gleichen Sammlung besteht sogar ausschließlich aus einem einzigen Variationensatz. Alles Einzelne wird zum schlichten unmißverständlichen Charakterstück, auch, wohl nach dem Vorbild Strawinskys, die neuen modischen Tänze. In der *Suite »1922«* op. 26 werden die Tänze zu Charakterbildern einer wüsten Zeit, in der niemand weder ein noch aus weiß und sich wohl auch nicht vorstellen kann, ob und gegebenenfalls wie es weitergehen soll. Ohne Bewußtsein greift der junge Musiker, der über keine literarische Bildung verfügt — sie hätte ihm auch gar nicht viel genützt — wahllos nach Neuem, nach dem, was ihm Westheims *Kunstblatt* offeriert, oder was gerade in Frankfurt Aufsehen erregt. Ich kann nicht finden, daß er da eine unglückliche Hand bewiesen hätte. Morgenstern, Trakl, Rilke, daneben auch Lasker-Schüler, Stramm und Blei, das läßt sich doch hören. Es scheint, als habe sich im Umgang mit dieser neuen Dichtung Hindemiths Modernismus befestigt.

Die Wendung in Hindemiths Schaffen, die die letzten Stücke des *Marienleben* op. 27 anzeigen und die gewöhnlich als eine zum Neoklassizismus gedeutet wird, bringt eine Klärung des Kontrapunkts und steigert die konstruktive Durchdringung des Tonsatzes. Eine Nähe zur Bachschen Polyphonie ist, sieht man von den gleichmäßigen Bewegungsabläufen einmal ab, kaum zu erkennen. Zwar erscheinen Satztypen wie Fugato und Ostinato (auch als Passacaglia), aber auch hier ist die Ähnlichkeit eher zufällig äußerlich. Wiederholungen in einer Stimme oder bei wechselnden Stimmen sind nun einmal ein sehr einfaches Kompositionsprinzip, und vor allem ein sehr bewährtes. Wo aber ein Stück wie die Passacaglia oder der Variationensatz aus dem *Marienleben* in der Bachzeit (oder sonstwo) sein Vorbild haben könnte, ist schwer auszumachen. Die alten vokalen Ostinatosätze sind doch — vor allem durch ihren fixierten harmonischen Rahmen — etwas gänzlich anderes. Es kann also nicht die Rede davon sein, daß Hindemith hier einem bewährten oder als klassisch geltenden Muster folgt, wie später etwa im *Ludus tonalis*, das Werk ist vielmehr durchaus ein Experiment, insofern es etwas ganz Neues darstellt. Und wer sich die angeblich klassizistischen Werke der Zeit zwischen 1923 und 1927 — also die zwischen op. 27 und op. 43 — einmal ansieht, der wird als auffälligstes Moment etwas ganz anderes finden: Turbulenz statt Ausgeglichenheit oder innere Ruhe. Niemand sollte sich von einer Überschrift, einem Satztitel, *Toccata* (im *Trio* op. 34) soweit verblenden lassen, daß er nicht mehr zu erkennen vermöchte, wie wenig es sich hier um etwas den alten Tokkaten Vergleichbares handelt, sondern vielmehr um einen rasenden konzertanten Prestosatz, eine Art Perpetuum mobile. Auch die Satzidee des Fugato über einem »Basso Ostinato« im Finale des *Konzerts für Orchester* op. 38 ist doch wohl etwas Neues. Hier könnte man vielleicht an Brahms denken, der einmal eine Fuge über einem Orgelpunkt geschrieben hat, aber die Stücke, das rasende Finale und die monumentale Chorfuge sind doch wohl unvergleichbar. Und so ist denn auch das, was im Konzertfinale als konstruktives Programm erscheinen könnte, gar keines. Es wird einfach eine rasende, kreischende Musik

durch ein sehr einfaches konstruktives Grundmuster zusammengehalten. Dieses Orchesterkonzert, von dem der Musikhistoriker Hans Engel einmal gesagt hat, daß es die spätromantischen Nebelschwaden weggeblasen habe, hat gar nichts klassizistisches an sich. Schon seine kuriose Orchesterbesetzung mit vorherrschenden Bläsern, dazu der seltsam spukhafte Holzbläsermarsch und dann das wahrhaft brutale Finale, das alles ist inhaltlich alles andere als klassizistisch, trotz der nicht zu leugnenden äußerlichen Figurenähnlichkeit mit älterer Musik. Diese stürmische Musik ist von elementarer Wirkung. Etwas Ähnliches gilt für den ersten *Cardillac* op. 39, inhaltlich eine romantische Oper, mit unromantischer Musik, und trotz vorkommender da-capo-Arien kein klassizistisches Werk wie etwa Strawinskys *Ödipus Rex* — das auch stofflich und sprachlich klassische Tradition beschwört —, sondern eine richtige, packende Oper. *Cardillac* ist trotz der romantischen Idee vom Künstler, der sich vom Werk nicht lösen kann, kein musikalisches Ideendrama.

Es mag naheliegen, einen Musiker, der ganz und gar auf die Darstellung von (außer-musikalischen) Ideen verzichtet, der also in dieser Hinsicht hinter Wagner zurückfällt, der Geistlosigkeit zu zeihen. Ein solcher Vorwurf mag eine gewisse Stütze in der rohen Gestalt der Hindemithschen Musik, in ihrem Mangel an Differenziertheit finden. Das Bewußtsein dieses Mangels scheint Hindemith selbst gehabt zu haben, denn er wandte sich einerseits Tätigkeiten zu, welche diesen Mangel nicht als solchen hervortreten lassen — er komponierte Gebrauchsmusik aller Art —, andererseits hat er doch versucht, diesen Mangel zu beheben. Er begann um diese Zeit, 1927, die Harmonik seiner Werke zu ordnen, die vulgären Instrumente (wie Kornett und Es-Klarinette) wegzulassen. Der Vorgang der harmonischen Kontrolle, also die Vermeidung rücksichtsloser Übereinanderlagerung von Stimmen oder Stimmenkomplexen, begann etwa mit den Spielmusiken op. 43 und führte schließlich, nach einem Jahrzehnt, zur *Unterweisung im Tonsatz*. Diesen Vorgang haben wir hier nicht zu deuten. Hindemith hat versucht, das Wüste, Ungebärdige und Vulgäre aus seiner Musik zu entfernen. Statt Harmonium, Kornett und Piano erscheinen in den beiden letzten Werken der Gruppe der *Kammermusiken* Orgel und Viola d'amore als Soloinstrumente, wohl als Vorboten des späteren *Engelskonzerts*. Und das nun wahrlich ungewöhnliche, von Kornettgeschmetter beherrschte Signal des Violinkonzerts op. 36 Nr. 3 hat Hindemith als einzigen Satz seiner *Kammermusiken* op. 36 in seiner Spätzeit revidiert, d. h. verkürzt und harmonisch geklärt, d. h. verharmlost.

Paul Hindemith — Versuch einer Neuorientierung

Die Wendung in Hindemiths Schaffen, die im Jahre 1927 einsetzt, und die zunächst der Kontrolle der klanglichen Vorgänge gilt, bedeutet darüber hinaus einen ersten Schritt zur bewußteren Anwendung der kompositorischen Mittel. Das wird wohl mit der Übernahme der großen Verantwortung, die das neue Berliner Lehramt mit sich brachte, zusammenhängen. Nicht daß Hindemith aufgehört hätte zu experimentieren, im Gegenteil! Aber selbst die Experimente werden von da ab bewußter durchgeführt. Und daß Hindemith noch immer nicht auf eine Art musikalischen Klassizismus hinauswollte, zeigt die viel größere formale Freiheit der Stücke bei allerdings geregelteren Einzelvorgängen. Die Form der neueren Kompositionen ist vielfach äußerst frei und originell, wie etwa in dem *Trio für Klavier, Bratsche und Heckelphon* op. 47, dessen beide Teile aus mannigfachen kleineren Formen zusammengefügt sind. Hervorstechend ist das rhythmisch pointierte *Potpourri*, das den zweiten Teil des Trios einleitet, und das man nur mit dem kleinen *Potpourri des Klavierkonzerts* op. 36 Nr. 1 zu vergleichen braucht, um auch die innere Wandlung des Komponisten zu erkennen. Im älteren Stück — und wohl bei vielen der früheren Werke insgesamt — ist bei geringerem Anspruch das Unterhaltende frei und ungebündelt, wohl auch etwas unbotmäßig anwesend, im neueren Stück, das satztechnisch weit höher steht, klingt alles gepflegter und viel einheitlicher. Es ist da bereits so etwas wie ein Stilwille, von dem damals viel die Rede war, bemerkbar. In seinem Bestreben, das Mindere aus seiner Musik zu tilgen, wird diese würdiger; sie nähert sich der üblichen Konzertmusik an. Aber sie möchte doch nichts aufgeben. So will sie jetzt manchmal direkt volkstümlich sein: sie beginnt Volkslieder zu zitieren, zunächst in der (viel zu wenig bekannten) *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen* op. 49 (1930) — die erste Harfe spielt den Cantus firmus —, dann später im letzten Bratschenkonzert, dem über alte Volksliedweisen von 1935. Hier ist die Volkstümlichkeit Programm: ein Spielplan kommt und improvisiert über bekannte Liedweisen. Hindemith hat dieses Konzert unvergleichlich gespielt. Musik aus dem Geiste der Romantik, wenn auch nicht romantische Musik. Und in der Oper *Mathis der Maler* (1934/35) erscheinen einige Volkslieder. Im ersten Bild singt Regina, die Tochter des Bauernführers Schwalb, dem Mathis zur Flucht verhilft, einige Lieder, als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Volk und als Zeichen ihrer Reinheit: *es wollt ein Maidlein waschen gehn / bei einem kühlen Brunnen*. Und im sechsten Bild, vor der großen Versuchungsszene singt sie *Es sungen drei Engel ein süßen Gesang*. Musik des Volkes als Trost der Ausgestoßenen und als Hoffnung. Die Oper *Mathis der Maler*, die vor Jahrzehnten ihre Hörer tief ergriffen hat, steht an der Wende zum Spätwerk, dem dann eine Komposition wie die dritte Orgelsonate (1940), die ebenfalls über Volkslieder gearbeitet ist, ganz zugehört. Zur Deutung dieser späteren Werke ist wohl die Zeit noch nicht reif. Unsere Zeit hat eher Zugang zum Frühwerk, das den Kritikern damals als fortschrittlich (oder avantgardistisch) galt. Dieses Fortschrittliche war wohl die Abwesenheit des Absoluten, die, um ein Wort von Max Horkheimer zu gebrauchen, für die Kunst der Zwanzigerjahre charakteristisch ist. Hindemith hat versucht, dieses Absolute wiederzugewinnen.

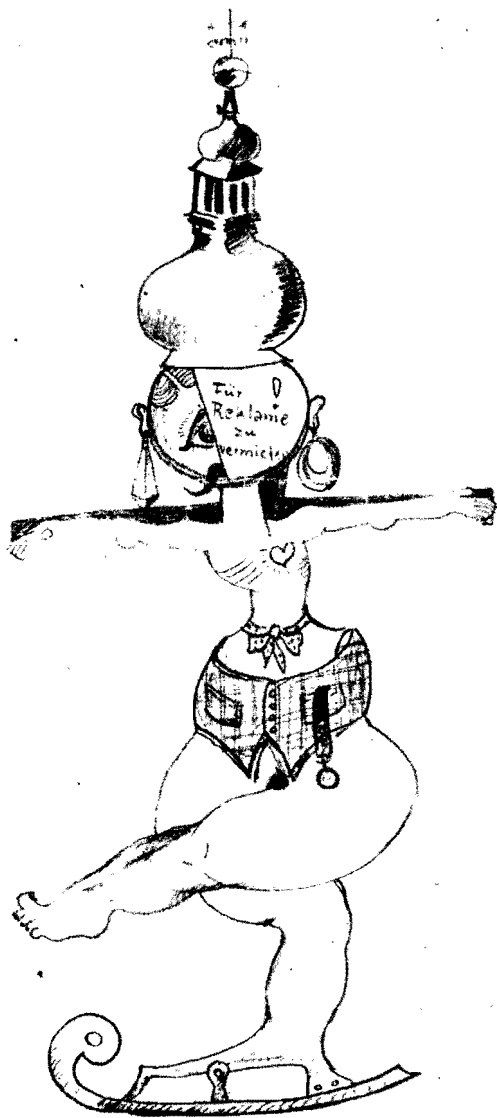
Rudolf Stephan

(Leicht gekürzter Text eines Vortrages, der am 29. Juni 1974 in Blonay im Rahmen der Journées Hindemith gehalten und im Hindemith-Jahrbuch 1974/IV veröffentlicht wurde. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und der Hindemith-Stiftung Frankfurt)

Als Paul Hindemith am 28. Dezember 1963 in Frankfurt starb, war er der offiziellste und der unbekannteste, der gepriesenste und der wirkungsloseste Komponist der Epoche zugleich. Einer Kunst-Ideologie, die sich nicht ohne Grund auf ihn berufen zu können glaubte, diene er als letzte Verkörperung künstlerischer Humanität in einer inhumanen Zeit, während er den Ideologen des musikalischen Fortschritts durch eben diese Ideologisierung seiner Musik und Musikanschauung, der er selbst freilich Vorschub genug geleistet hatte, zum Gegner schlechthin geworden war. Seine Musik wurde gespielt und gehört, oft genug als bequemes Alibi, wo es galt, die sprichwörtlich dubiose Aufgeschlossenheit für Neue Musik zu demonstrieren, die eben nur sich aufschließen, nicht sich engagieren möchte; aber kaum ein Komponist von Rang ließe sich nennen, der 1963 und danach sich zu ihm bekannt hätte: als Hindemith starb, war im sich überstürzenden Prozeß des „Alterns der Neuen Musik“ selbst die serielle Musik schon Geschichte geworden. Der als dezidiert Moderner angetreten war, hatte den Preis aller Modernität entrichten müssen und war vom Fortschritt längst überholt und abgetan; sein Versuch, die eigene Musik dem Geschichtsprozeß zu entziehen, indem er sie einem neuen System alter Werte unterstellte, hatte diesen Prozeß nur beschleunigt. Als Hindemith starb, schien er sich selbst überlebt zu haben.

Dennoch war er kein toter Komponist — nichts zeigte das deutlicher als die Polemik, die nach seinem Tode um ihn entbrannte. Die Hindemith-Ideologie erwies sich als so mächtig wie ihre Gegner scharfsinnig waren: die Entlarvung eines umfassenden falschen musikalischen Bewußtseins, das wesentlich aus Hindemiths Musik und Musikanschauung sich entfaltet hatte, traf die Ideologie genauer als die Werke, aus denen sie abgezogen war, und geriet damit selbst in gefährliche Nähe jener Verdinglichung des Bewußtseins, gegen die sie sich wendete. In ihren Intentionen wie in deren unversehens sich einstellender Gefährdung war solche Polemik situationsbedingt, zeitbedingt und zeitgeschichtlich notwendig. Heute, nur wenige Jahre später, liegt sie überraschend weit hinter uns, ist sie Geschichte geworden mit allem, was von Hindemiths Musik und Musikanschauung einst ausgegangen war. Niemand wird heute ernstlich glauben können, daß Hindemiths Musik uns noch unmittelbar zugänglich sei, als ein Stück unvermittelter musikalischer Gegenwart, oder daß die Hindemith-Ideologie noch so lebendig wirksam im Musikleben sein könne wie etwa die Ideologie des Stockhausen-Kreises. Hindemiths Musik und das, was aus ihr wurde, sind Geschichte geworden, und nur als Geschichte sind sie noch zu verstehen.

Aus der geschichtlichen Perspektive aber ergibt sich nun erst eigentlich die Chance, Hindemiths Werk und Wirkung differenzierter und das heißt auch gerechter zu sehen. Eine solche Perspektive hat nichts zu tun mit der Entrückung des angeschauten Gegenstandes in eine Ruhmeshalle großer Werke und Taten, die über aller Kritik seien, noch auch mit seiner totalen Auflösung in einen Geschichtsprozeß, in dessen Sichtbarmachung seine einzige Funktion bestünde. Im Gegenteil: nur in der geschichtlichen Perspektive kann beides sichtbar werden, die Funktion des Gegenstandes als eines geschichtlich zugleich bedingten und bedingenden ebenso wie das, was über solche Funktionszusammenhänge hinausgeht, zumindest hinausweist. Auch die ästhetische Anschauung des Gegenstandes ist nur möglich als historisch reflektierte.

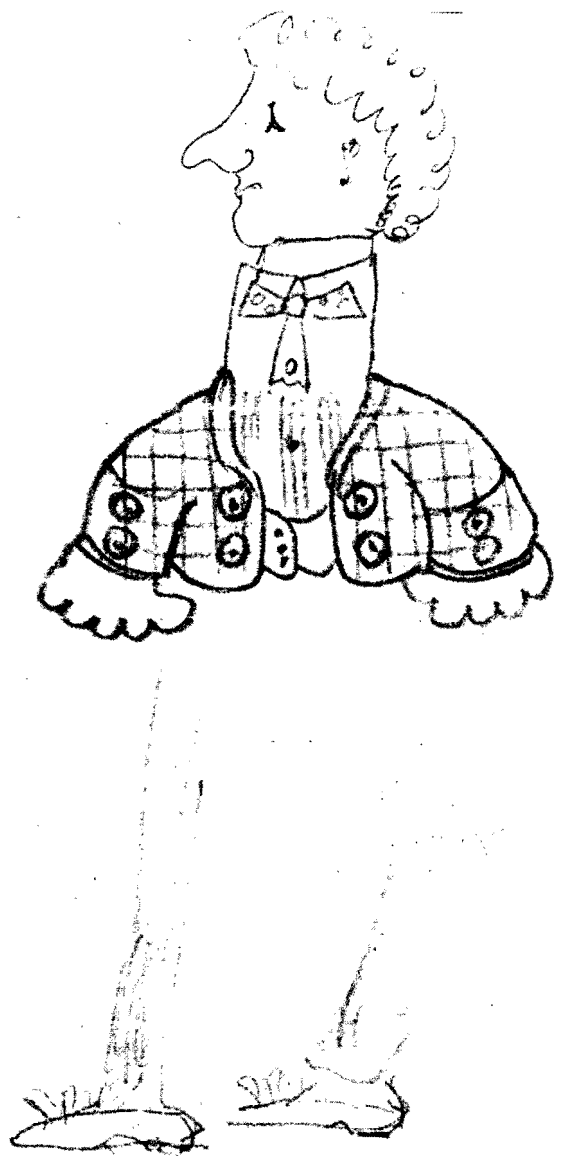


Betrachtet man aber Hindemith unter dieser Perspektive, dann kann als ein Ansatz zur Neuorientierung deutlich werden, daß er mehr und zugleich weniger war und geleistet hat, als die Ideologien es wahrhaben wollten. Um das komplexe, widerspruchsvolle, von Wandlungen und Brüchen zerteilte Gesamtbild zu sehen und zu verstehen, taugen Klischeevorstellungen wenig: der urtümliche Musikant, der Spielmann und redliche Handwerker war auch ein musikalischer Denker von hohen Graden; der Dogmatiker der Unterweisung im Tonsatz — von dem es immer zweifelhafter wird, ob er in seinen letzten Jahren noch an das eigene Dogma glaubte — war auch der Komponist der späten Motetten und der Pittsburgh Symphony, die in manchen satztechnischen Details seriellen Techniken weit näher stehen als den Prinzipien der eigenen Theorie; der Beherrscher weiter Bereiche des offiziellen Musiklebens der Nachkriegszeit, der das Gewicht seines richterlichen Wortes sehr nachdrücklich gegen alles einsetzte, was sich auf die Nachfolge Schönbergs und Weberns berief, war auch der Mann, der mit seinen Zürcher Studenten die Streichquartette Schönbergs als Muster stimmiger Kompositionstechnik analysierte und der von der abseitigen Größe Gesualdos so fasziniert war wie der späte Strawinsky; der Schöpfer jener unseligen Kosmogonie aus zweiter Hand, die das Versprechen einer „Harmonie der Welt“ musikalisch gerade nicht mehr einzulösen vermag, war auch der Komponist der Messe und des Langen Weihnachtmahles, der aus der äußersten Zurücknahme des Ausdrucks jenes Äußerste an Ausdruck gewann, das nur einer sehr späten, sehr resignierten, sehr geschichtsbewußten Musik erreichbar zu sein scheint. Und der „wildgewordene Kleinbürger“, hinter dessen zeitigem Aufbegehren schon die rechtzeitige Unterwerfung lauert, war auch der Mann, der seine bürgerliche Existenz in die Waagschale warf, als es sah, worauf es unter einem wahrhaftig wildgewordenen Kleinbürger in Deutschland hinauswollte.

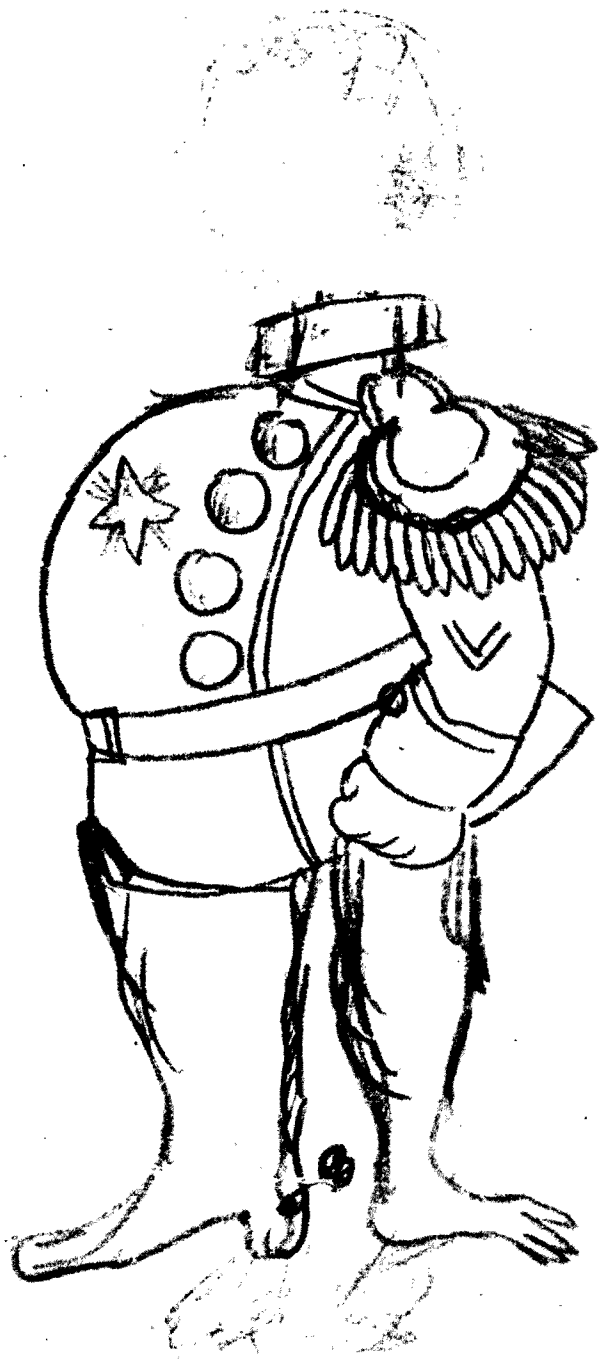
Widerspruchsvoll, jeder Harmonisierung sich sperrend ist das Bild, das sich uns von Hindemith heute bietet, durch und durch, und die inneren Widersprüche der Person haben dafür gesorgt, daß sich uns auch das Werk in einer Widersprüchlichkeit und Gebrochenheit darstellt, die ihre tragische Dimension hat. Angelegt sind diese Konflikte schon in der musikalischen Herkunft und in den Frühwerken, die allzugern nur als Eruptionen eines ungebändigten musikalischen Temperaments begriffen werden, und deren Problematik sich erst dann erschließt, wenn man sie in ihrem historischen Zusammenhang zu sehen versucht. Das Talent, das sich in diesen Frühwerken ausdrückte, war außerordentlich — so sehr, daß ihm die Leichtigkeit der musikalischen Produktion unmittelbar zur Gefahr werden mußte. Seit Strauss hatte kein Komponist diese Leichtigkeit und Sicherheit des Handwerks und diese Spontaneität und Unerschöpflichkeit des Einfalls gehabt, aber bei Strauss war sie durch das Sich-Einfügen in eine noch ungebrochene Tradition wenigstens partiell getragen und diszipliniert worden, — in der Situation der Jahre um den ersten Weltkrieg war sie im Grunde schon nicht mehr erlaubt, mußte sie als Unbekümmertheit in Konflikt mit den historischen Bedingungen des Komponierens geraten. Schon der ganz frühe Hindemith scheint diese Problematik gespürt, ihre Bewältigung im kompositorischen Akt selbst gesucht zu haben: der Eklektizismus vieler seiner Jugendwerke und die Art und Weise, wie und in welcher Auswahl er sich fremde Stile anverwandelte, sprechen eine deutliche Sprache. Daß das vielleicht erste, sicherlich wichtigste seiner frühen Vorbilder der späte Reger war, konnte seine eigene Problematik allerdings nur verschärfen. Was etwa im f-Moll-Streichquartett von 1919 von Reger herkommt, ist nicht das, was in Regers Spätstil entwicklungsgeschichtlich wesentlich, zeitstilistisch legitim war, sondern gerade das, was diesen Stil von innen heraus aushöhlte und problematisierte; nicht die durchchromatisierte

Funktionsharmonik als letztes, äußerstes Resultat der Geschichte der Harmonik zweier Jahrhunderte, sondern die archaisierende Formenwelt, die dieser aufs äußerste gefährdeten Harmonik Halt geben und Ziele setzen sollte, die in Wahrheit aber von Anfang an die Konsequenzen negierte, die Regers Harmonik eben auch für alle anderen Elemente des musikalischen Satzes forderte. Noch der rhythmische Elan in solchen von Reger herkommenden Werken des jungen Hindemith versündigt sich gegen das Vorbild, dessen amorphe Rhythmik wenigstens partiell zum Stand der Harmonik stimmte, zeigt, daß der junge Hindemith das Vorbild eher ergriff als begriff, daß er in der Gefahr stand, ein eigenes musikalisches Idiom eher sich zusammenzusuchen als zu entwickeln, und daß die Neigung in ihm groß war, musikalische Probleme zu überspielen, anstatt sie auszukomponieren. Es ist kaum ein Zufall, daß sich ähnliches im Streichquartett Opus 16 von 1921 ereignet, in dem aus dem ersten Streichquartett oder der Kammersymphonie Schönbergs Äußerlichkeiten des Idioms übernommen werden, die Dichte der Konstruktion aber, die bei Schönberg diese Äußerlichkeiten trägt, den expressionistischen Gestus der Ausdrucksübersteigerung erst möglich macht, negiert wird. Was Werke dieser Art trägt, was auch den Sensationserfolg des Quartetts Opus 16 begründete, ist die hinreißende Fülle und Unmittelbarkeit der musikalischen Einfälle, die alle innere Problematik überspielt, und eine Sicherheit der Formgebung, die im Großen um so zuverlässiger wirkt, als sie die Ausarbeitung des Details souverän vernachlässigt.

Wie unsicher der Komponist war, der sich nach außen so sicher präsentiert, zeigt der radikal andere Stil der ersten Kammermusik und der Klaviersuite 1922: Tribute an den vermeintlichen Zeitgeist zwischen Futurismus, Maschinenkunst und Dada, die doch nur zeigen, daß der junge Hindemith alles kann, was er will, ohne zu wissen, was er eigentlich will. Dem Moment des noch ziellosen Suchens, das doch immer wieder Werke von außerordentlicher, wenngleich vordergründiger Spontaneität und Erfindungsfülle zeitigt, gesellt sich schon hier ein Moment der Anpassung, dem die Geste des *épater le bourgeois* durchaus nur vordergründig ist und das den Komponisten zum frischfröhlichen, aber bewußtlosen Sprecher dessen zu machen droht, was der Tag bringt: der Titel des späteren Opus „Neues vom Tage“ hat eine andere Ironie als die, die er meint.

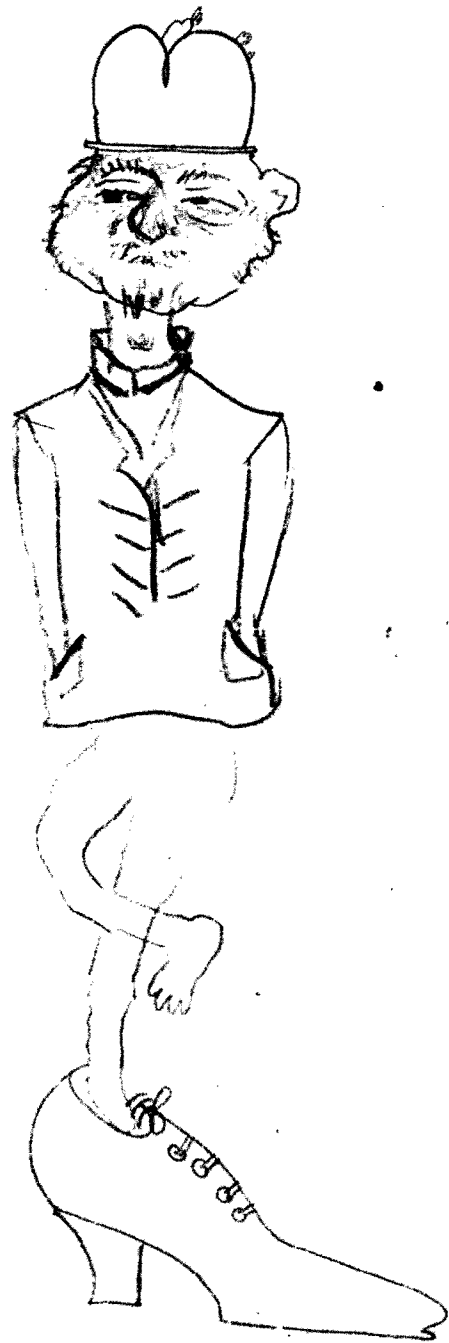


Solcher Anpassung scheint nun aber zum ersten Mal nachdrücklich jene Reflexion auf das eigene Schaffen entgegenzuwirken, die Hindemiths Weg von nun an immer stärker lenken wird. Sie führt zunächst fast zu den Anfängen zurück, gewinnt aus ihnen aber eine neue Dimension. Was nämlich die Besonderheit etwa des dritten Streichquartetts und mancher Lieder des „*Marienlebens*“ ausmacht, das ist eine streng lineare Polyphonie, die erkennbar von Reger herkommt, in der Konsequenz ihrer Linienentfaltung aber weit über alle Vorbilder hinausgeht. Zum ersten Mal überhaupt wird, wenigstens in Momenten dieser Kompositionen, deutlich, daß Hindemith sich bemüht, den melodischen Parameter durchzuformen, eine Linearität zu entwickeln, die in ihrer strengen Konsequenz ihre Rechtfertigung findet. Vor allem für die Vokalmusik hat das sehr weitreichende Folgen: manche Stücke des „*Marienlebens*“ gewinnen aus dem fast unverbundenen Übereinander von je in sich konsequent durchgeformter Singstimme und durchgeformtem Klaviersatz eine Ausdrucksdimension, die Hindemiths früherer Vokalmusik verschlossen war. Der Einschlag des Tautologischen, der noch hinter der suggestiven Verhaltenseinheit des Ausdrucks in den Zyklen „*Des Todes Tod*“ und „*Die junge Magd*“ spürbar wurde, erscheint jetzt eliminiert, aufgelöst in eine gleichsam abstrakte Musikalisierung, die ihren Texten etwas Neues zuträgt, anstatt sie mit musikalischen Mitteln ausdrucksstark zu verdoppeln. Freilich ist



im „Marienleben“ dieses Formniveau ebensowenig durchgehalten wie der Anspruch, den Rilkes Gedichtzyklus selbst stellte, und diejenigen Stücke, die ihre Texte auf liedästhetisch konventionelle Weise mit den Mitteln des musikalischen Expressionismus ausdeuten, sind keineswegs die schlechtesten des Werkes. Aber was im „Marienleben“ für Augenblicke erreicht worden war, wirkt noch in der ästhetischen Grundkonzeption des „Cardillac“ nach, am eindrucksvollsten in der Pantomime am Schluß des ersten Aktes, die ihre Ausdruckskraft daraus bezieht, daß die Musik die Bühnenhandlung nicht nachvollzieht, sondern sich ihr als neue, selbständige Dimension des Ganzen gegenüberstellt, das erst dadurch ein Ganzes wird, das mehr ist als Text plus textinterpretierende Musik.

Aber wie im „Marienleben“ diese Haltung noch überlagert wurde durch vergleichsweise konventionelle und vergleichsweise unreflektiert eingesetzte expressionistische Gestaltungsmittel, so erscheint sie im „Cardillac“ schon wieder gebrochen durch jene Wendung nach rückwärts, die wohl Hindemiths verhängnisvollste Wendung gewesen ist. Die Kluft zwischen dem dritten Streichquartett von 1922 und dem ersten Streichtrio von 1924 bezeichnet den Punkt, an dem diese Wendung begann; die „Harmonie der Welt“ bezeichnet den Tiefpunkt, zu dem sie am Ende führen sollte, nach ihrer eigenen Logik führen mußte.



Wir wissen nicht, wie diese Wendung zuallererst und zutiefst motiviert war; Hindemith hat sich über den ersten und alles weitere entscheidenden Schritt nicht geäußert, und es ist zu erwarten, daß wir auf lange Zeit bei Vermutungen werden bleiben müssen. Setzt man aber das Reflexionsniveau voraus, ohne das Werke wie das „Marienleben“ kaum denkbar sind, dann ist zu vermuten, daß der Komponist die Konsequenzen seiner eben erst erreichten, seiner ersten in sich konsequenten Position sehr wohl gesehen, aber bewußt sich geweigert hat, sie zu ziehen. Die Last aus dem erreichten Maß an Freiheit von Traditionen eine neue musikalische Ordnung zu entwickeln, die nicht von außen aufgesetzt, sondern aus der Sache selbst gewonnen werden mußte, mag ihm eine zu schwere Last gewesen sein, das noch unabsehbare Ziel zu ungewiß oder das voraussehbare Ziel die Aufopferung des eigenen Weges — das zeitliche Zusammentreffen der Wendung Hindemiths mit dem Bekanntwerden der ersten Zwölftonwerke Schönbergs ist zu auffallend, um Zufall zu sein. Und das in jedem Falle gewisse Schicksal der Isolation, für das wiederum Schönberg das warnende Beispiel gab, muß den Praktiker Hindemith, der in seiner Zeit wirken wollte, zutiefst verschreckt haben. Was aber blieb, war die Anpassung, war Neobarock, pädagogische Musik, Unterweisung im Tonsatz, Harmonie der Welt. Der Stufengang dieser Entwicklung läßt sich um so deutlicher verfolgen, als die Re-

flexion nun von Stufe zu Stufe sich verdichtet, die Theorie eine scheinbar endgültige Gestalt annimmt, das musikalische Geschichtsbild des Komponisten sich um so dogmatischer verfestigt, je weiter sein geschichtlicher Erfahrungshorizont wird. Am Anfang der Entwicklung sind es nur die barocken Formen und Techniken, die als Ordnungsschemata einem musikalischen Material übergeworfen werden, das nach nichts weniger als nach einer Ordnung verlangte, die ihm nicht kongruent sein konnte: dem nicht mehr länger zu verkennenden Zwang, musikalische Ordnung zu entwickeln, wird ausgewichen durch das Verfahren, musikalische Ordnung zu oktroyieren. Dem ersten Schritt folgt notwendig der zweite, die oktroyierte Ordnung als die einzig mögliche zu erweisen, historische Illegitimität des Verfahrens durch Reduktion der Geschichte zum Dogma zu legitimieren. So wird die „Unterweisung im Tonsatz“ um ihre Geschichtlichkeit gebracht, indem ein historisches System zum natürlichen hypostasiert wird, gegen das es keinen Einspruch gibt; die Freiheit der historischen Stunde wird einem Gesetz geopfert, das nicht menschliche Satzung, sondern naturhafter Zwang ist. Die Rationalisierung dieses Zwanges ist die gläubige Unterwerfung, wie sie in der „Harmonie der Welt“ gefeiert wird.

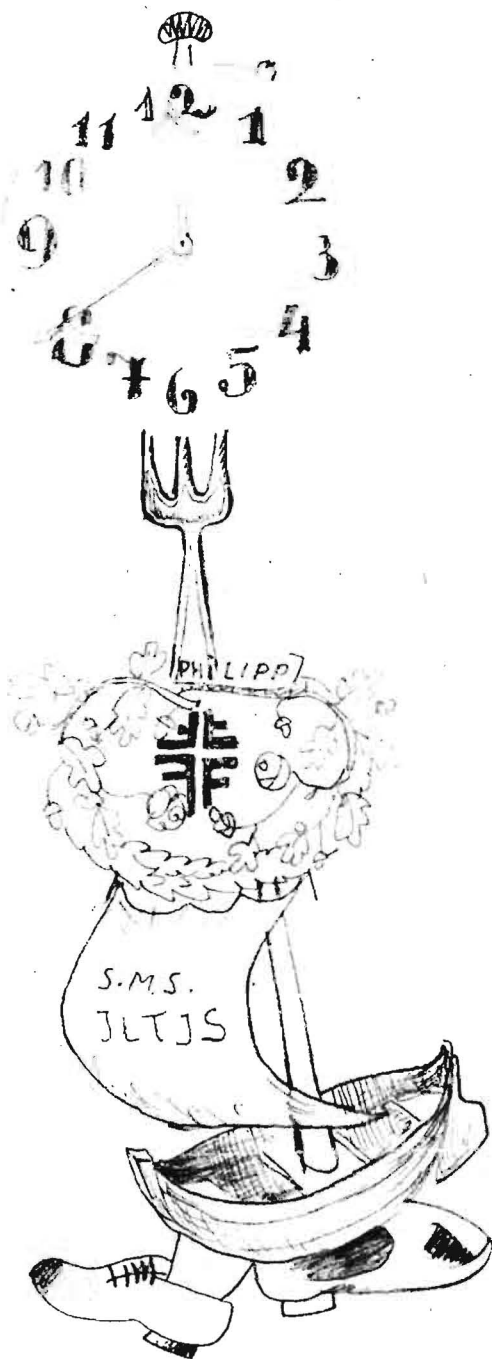
Was sich immanent kompositorisch in dieser Entwicklung abspielt, hat derweil den Ausgangspunkt längst verlassen: die als übergeschichtlich behauptete Ordnung des Tonmaterials erlöst, ganz paradox, keineswegs von dem Zwang, jene musikgeschichtliche Entwicklung noch einmal komponierend nachzuvollziehen, die von eben dieser Ordnung des Tonmaterials getragen worden war. Von der Mathis-Symphonie an verdrängen klassische und romantische Modelle den barocken Fundus immer deutlicher, und in der Symphonie „Die Harmonie der Welt“ wird instrumental der Endpunkt sichtbar, den die Kepler-Oper mit allen eher oratorischen als musikdramatischen Mitteln fundamtiert: Bruckner und die musikalische Mystik.

Es wäre freilich mehr als kurzsichtig, Hindemiths Entwicklung von 1922 bis 1957 gänzlich zu reduzieren auf jene Dogmatisierung, die skizziert worden ist — soll die historische Perspektive, in die unser Gegenstand entrückt worden ist, zu etwas taugen, dann muß sie sich an einem differenzierteren Urteil gerade über diese Jahre des Komponisten bewähren. Und die Musik dieses Zeitraums geht in der Tat nicht darin auf, Exemplifizierung der Theorie ihres Schöpfers zu sein. Die Disziplinierung eines überbordenden musikalischen Temperamentes, die Bändigung einer gefährlich leicht und widerstandslos produzierenden Phantasie durch eine rigorose theoretische Kontrolle hat ihre deutlich positive Seite, und die außerordentliche geistige Leistung, die diese gewiß nicht leicht errungene Selbstkontrolle bedeutet, gewinnt ihren Sinn aus einer keineswegs kleinen Zahl von Werken, denen sie sichtbar eingeschrieben ist. Ihr Kennzeichen ist jene Spiritualität, die — hart neben obskurantistischen Zügen — Teile der zweiten Fassung des Marienlebens

ebenso prägt wie den Ludus tonalis oder Einzelnes aus dem Sonatenzyklus der dreißiger Jahre; eine Spiritualität, die dadurch nicht geringer wiegt, daß sie sich einem rückwärtsgewandten Geist fügte. Ihr Kennzeichen ist auch jene Melancholie, die Hindemith selbst in seinem Bachaufsatz — mit deutlichem autobiographischem Bezug — als Melancholie des Vermögens, der völligen Beherrschung der kompositorischen Mittel zu rationalisieren gesucht hat, die aber viel eher als Melancholie des Unzeitgemäßen erscheint, der zeitlos sein möchte und der genug von der Geschichte erfahren hat, um zu wissen, daß sein Ziel utopisch ist. Der späte Hindemith muß wie kaum ein anderer erfahren haben, daß sein eigenes Lebenswerk sich dialektisch ihm entzog: was als Überzeitliches angelegt war, scheiterte, aber sein Scheitern selbst setzte Qualitäten frei, die das falsche Geschichtsbewußtsein wie die unentrinnbare eigene Geschichtlichkeit des Komponisten letztlich transzendierten. Die verhaltene Trauer der 12. Fuge aus dem Ludus tonalis und mancher langsamer Sätze aus den Sonaten, die kaum zu Kompromissen mit der eigenen Theorie geneigte klangliche Härte und zugleich klangliche Sensibilität der Pittsburgh Sympony und des problembeladenen zweiten Orgelkonzertes, die Entrücktheit der späten Motetten, der Madrigale und zuletzt der Messe sind nicht von ungefähr. Sie bezeichnen Trauer um das unwiderbringlich Verlorene, den Moment der Wahrheit gegen die eigene Intention, vielleicht auch den Beginn einer Umkehr, die der Komponist nicht mehr vollziehen konnte. Sie bezeichnen die Geschichtlichkeit einer Musik, die sich aus der Geschichte herausheben sollte und die ihr um so widerspruchloser verfiel. Sie bezeichnen zugleich den Ort, an dem das Werk, das nun ganz und für immer Geschichte geworden ist, seine Geschichtlichkeit transzendiert.

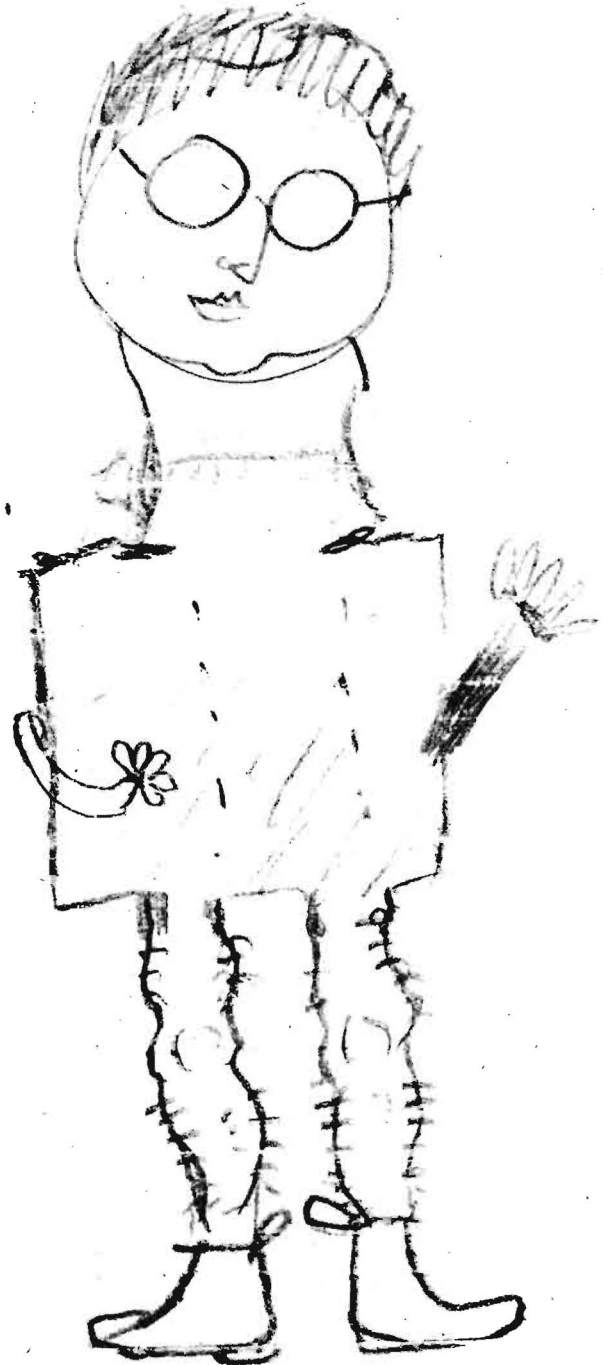
Ludwig Finscher

(Text eines Vortrages, der am 15. Dezember 1970 in einem Hindemith-Gedenkkonzert der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt gehalten und im Hindemith-Jahrbuch 1971/I veröffentlicht wurde. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und der Hindemith-Stiftung Frankfurt)



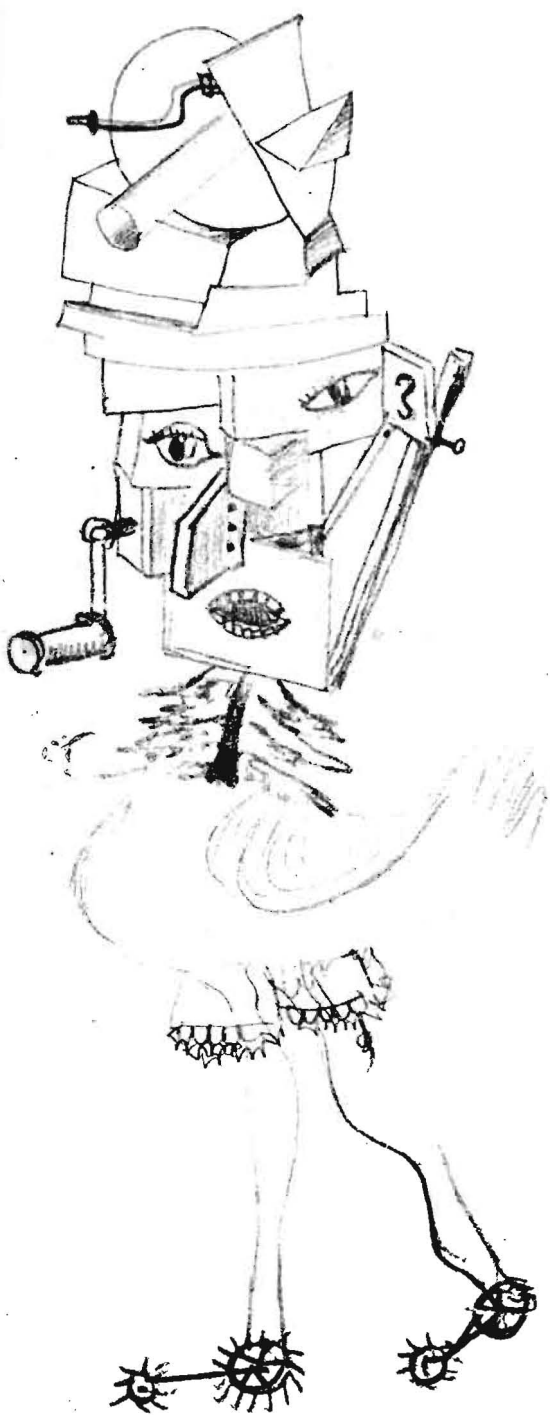
Was ist das? Paul Hindemith als Zeichner

Eine Taschenuhr, die — acht oder zwanzig vor zwölf anzeigend — aufgespießt wird auf einem Dreizack, der herauswächst aus einem Eichenkranz um ein Lothringer Kreuz, der ein Segelboot mit der Aufschrift „S.M.S. ILTIS“ unter Wind bekrönt, das mit zwei verschiedenen, in verschiedene Richtungen weisenden Damen- oder Herrenschuhen über Land oder durch die Lüfte geht — was ist das? Ein Haufen Bauklötze mit aufgemalten Augen und einem Kaffeemühlenschwengel, gestapelt in einer Schublade, deren Griff wie ein Mund mit entblößten Zähnen erscheint, das Ganze auf der Spitze eines Tannenbaums balan-



ciert, der einem Vogelleib als Hals aufsitzt, aus dem zwei lange Frauenbeine mit kurzen Spitzenhöschchen heraushängen und in sporenartigen, zahnradähnlichen Füßen enden — was soll denn das sein?

Beide Zeichnungen auf schmalen, vergilbtem Notizblockpapier mit mehreren horizontalen Knickfalten fanden sich mit weiteren Blättern ähnlicher Art im Nachlaß von Paul Hindemith. Was nach Kinderspiel und Bierulck aussieht, auf Irrenzeichnungen oder surrealistische Kunstwerke verweist, steht tatsächlich in der Tradition jenes poetischen Verfahrens, das im Kreis um André Breton seit 1925 eingesetzt wurde als „unfehlbares Mittel, den kritischen Mechanismus des Verstandes auszuschalten und seine metaphorischen Kräfte ganz freizusetzen“ (André Breton). Entsprechend dem alten Gesellschaftsspiel schrieb oder zeichnete jeder Teilnehmer seinen Beitrag (von oben nach unten) auf das Blatt, faltete das Papier so, daß der nächste nichts oder nur ein Stück davon sehen konnte. Durch die meist alogische Verknüpfung in Wirklichkeit nicht zusammengehöriger oder zusammenpassender Teile entstand ein Satzgefüge oder eine Figuration, die über ver-rückte Motivketten der Phantasie des Betrachters die Tür in die umfassendere Wirklichkeit des Unterbewußten aufstieß. Der erste Satz, „der köstliche — Leichnam —



trinkt — den neuen — Wein" gab dem Spiel seinen Namen: „Cadavre exquis“. Auch Paul Hindemith scheint es mit seiner Frau und seinen Freunden gespielt zu haben, vielleicht um sich weitere Ausdrucksmittel zu erschließen. Das erst kürzlich entdeckte Material und die noch unerforschten Umstände seiner Entstehung erlauben nur vorsichtige Vermutungen. Auf der Suche nach umfassenderen Untersuchungs- und Darstellungsmitteln mag er — ähnlich wie der litauische Komponist M. K. Ciurlionis im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts oder Arnold Schönberg um 1910 — zu Stift und Feder, zu Pinsel und Farbe gegriffen haben, um seine Ideen auch in anschaulichen Zeichen und Zeichnungen auszudrücken. Was er seinen Malerfreunden Willy Baumeister und Oskar Schlemmer an Anregungen verdankt, ist den *cadavres exquis* nicht zu entnehmen. Ob sie sich daran beteiligten, wie die kubistische Kopfcollage der zweiten beschriebenen Zeichnung nahelegen könnte, bedarf weiterer Untersuchungen. Die unmittelbare Absurdität der dreifach in Kopf, Leib und Beine gegliederten, meist anthropomorphen Figuren mag auch seine musikalische Phantasie von der strengen Beachtung aller Regeln überlieferter Komposition, etwa innerhalb der Trioform, freigesetzt haben.

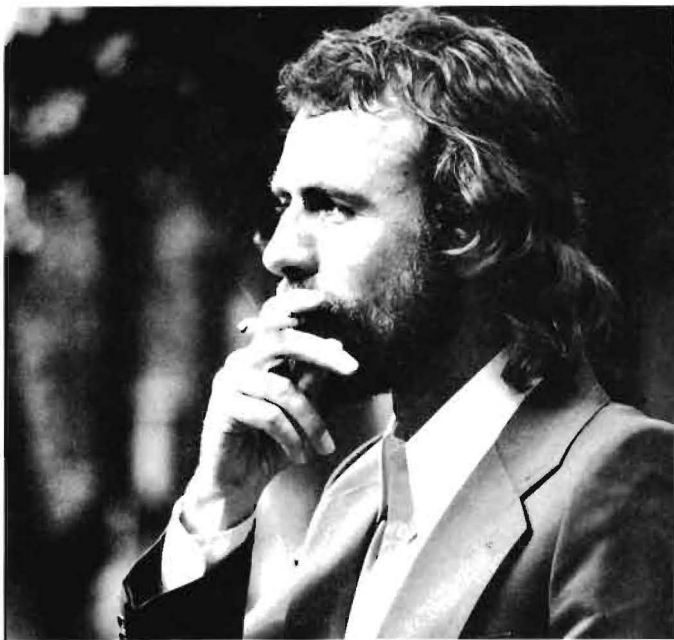
Hans A. Peters

ensemble 13 baden-baden

Das „ensemble 13 baden-baden“ besteht aus Mitgliedern des Südwestfunk-Sinfonieorchesters. Von Beginn an erweckte es besonderes Interesse durch sein ungewöhnlich weit gespanntes Repertoire und durch seine Arbeitsweise: „... ein ebenso qualifiziertes wie neuartiges Kammerorchester ... Neuartig deshalb, weil Reichert und seine Musiker von eingeschliffenen Repertoirevorstellungen abweichen. Als Musikfundus dienen, vom Barock bis zur Avantgarde und ohne Vorherrschaft des ohnehin Populären, nahezu vier Jahrhunderte. Die deutsche Kammerorchester-Szene ist reicher geworden“ (Wolfgang Schreiber, *fono forum*). „... ein ehrgeiziges und erstaunlich perfektes Ensemble, das nicht nur zu den besten, sondern auch zu den vielseitigsten seiner Art in der Bundesrepublik zählen dürfte. Manfred Reichert rückt seine Dirigentenfunktion ab von ominösen Führungsqualitäten, indem er sich als Koordinator einer zuvor von allen Beteiligten erarbeiteten Interpretation versteht. Solche Tendenzen zur künstlerischen Mitbestimmung, die sich im Musikbetrieb noch keineswegs durchgesetzt haben, sind aufs höchste zu begrüßen“ (Hans-Klaus Jungheinrich, *Frankfurter Rundschau*).

Das „ensemble 13 baden-baden“ hat seinen Wirkungskreis rasch erweitert. Zahlreichen Konzerten in der Bundesrepublik und im benachbarten Ausland folgten Rundfunkaufnahmen und Uraufführungen vor allem von Stücken junger deutscher Komponisten. Gerade um die Aufführung neuer Werke wird das Ensemble inzwischen immer häufiger gebeten.

Die vorliegende erste Schallplattenproduktion des „ensemble 13 baden-baden“ entstand im Zusammenhang mit einer (so seltenen) Gesamtauführung aller sieben Kammermusiken bei den „Baden-Badener Tagen für Musik und Radiokunst 1978“. Ihr liegt ein wohl erstmals von Fehlern und Unstimmigkeiten gereinigter Notentext zugrunde, der insbesondere in Artikulation und Phrasierung neue Einsichten vermittelt. Die Solisten kommen fast ausschließlich aus den eigenen Reihen.



Manfred Reichert



Martin Ostertag



Wolfgang Hock



Maria Bergmann



Martha Schuster



Ulrich Koch

Paul Hindemith's "Kammermusik" Works

An introduction by Andres Briner



Paul Hindemith, 1921. Entstehungsjahr der Kammermusik Nr. 1 mit Finale 1921 (op. 24,1)

At first sight the title *Kammermusik* ("chamber music"), given by Paul Hindemith to a series of his works, seems badly chosen. In the pieces so named, composed between 1921 and 1928, are found a piano concerto, a cello concerto, a violin concerto and a viola concerto, that is to say works of a nature which unquestionably presupposes an orchestra. Uncertainty momentarily increases if one looks around the work of this first mature period of the composer (who was born in 1895 at Hanau, near Frankfurt am Main): the title *Kammermusik* was employed in the first of the series (Op. 24 No. 1) for an ensemble of twelve solo instruments, in the four works of Op. 36 or an orchestra-like ensemble of changing constitution, but in No. 2 of Op. 24—which does not officially belong to the series—for a wind quintet (*Kleine Kammermusik*). If ensembles with such differing traditions bear the same title, this can be understood only as a conscious stylistic marking, as a trade-mark bestowed by the composer, and as such it then appears clear. Paul Hindemith was concerned that these works should already by their title be clearly contrasted with late Romantic instrumental ensemble music, in which the individual instruments were used above all to produce an atmospheric overall effect, an ensemble of impressionistic tone-values. In the twenties Paul Hindemith lived and composed in opposition to the Romantics, indeed he was one of the most energetic leaders of this opposition in Germany and outside it too. The rallying-point of this musical activity, as sparing in words as highly active in musical deeds, was Donaueschingen in South Germany, where in 1921 were held the first "Chamber-music Performances (*Kammermusik-Aufführungen*) for the Promotion of Contemporary

Music". Hindemith himself celebrated the year of foundation by calling the finale of his first *Kammermusik* "Finale: 1921". Even in the title "Kammermusik-Aufführungen" there was the password "Kammermusik", in very conscious renunciation of the cult of the large symphonic orchestra which the late Romantics had pursued in ever more extravagant fashion.

The first impulses of an artistic opposition movement are mostly the most uncompromising and severe, and it was not otherwise then with Hindemith, who soon became the leading spirit of the Donaueschingen gatherings. His first *Kammermusik* i.e. Op. 24 No. 1 (1921) was not enough to overthrow what was then cherished. This music could be called impudent, if it were realised that an aggressiveness based on art has a legitimate artistic effect. In this first *Kammermusik* instruments which the Romantics specially loved, like horns and trombones, are missing. The strings are employed no longer in sensuous profusion, but for a rhythmic pulse and a vital, entirely unsentimental play of movement. Rhythm is the first supporting component in this play, and this rhythm has already taken over much from jazz, which precisely at this time had swept Germany like a mass hypnosis. While Hindemith as composer employed elements of jazz in his work—as Igor Stravinsky had already done before him—he did not fall under the power of this hypnosis: he stole from it a principal means of its seduction and made it serviceable to himself. Moreover, piano and accordion brought this music close to the jazz ensembles of that time, and these ensembles themselves certainly presented chamber music in the original meaning of the term: each part was performed by one player, who was

thus as a soloist. Only the direction, in the *Kammermusik No. 1*, that the performers should be placed out of sight of the audience, seems to smack of Romanticism, with its predilection for background ensembles and sunken orchestras, but it in fact leads, from a conception carried to the extreme, to the work's abstraction and the listener's objectivity. In his later *Kammermusik* works Hindemith no longer asked for the players to be invisible—as they are to the gramophone listener—but this invisibility is in full accord with the consciously objective performance characteristic of this music.

The four concertos of Op. 36 were composed in the years 1924 to 1927; three years thus lie between the first *Kammermusik* of 1921 and the second, the *Piano Concerto* of Op. 36—three years in which the Donaueschingen gatherings were consolidated into an institution in which anti-Romantic music in Central Europe found an increasing interest, and in which Hindemith himself (who with the first performance of his Op. 16 *Second String Quartet* in that same year, 1921, sprang into the centre of the arena) found an immense number of followers. But in accordance with our observation that opposition movements in art, as time goes by, lose their spirit of opposition, in place of which however they may develop a new special sensibility not necessarily, perhaps, opposed to the earlier revolutionary spirit, we find Hindemith in the year 1924 an already changed musician, certainly less bellicose, but settled and far-seeing. He still embodied—and had increasingly done so for some time—the type of the "all-round" musician; he not only composed at incredible speed and in astonishing abundance, but played the piano, clarinet and other wind instruments brilliantly,

while his principal instruments remained the violin and viola—his instrumental gifts were one of the wonders of musical life at that time. In his Op. 36 (and not only here) he wrote no instrumental part that he himself could not play if—as he himself said—he did a little practice. His thorough practical knowledge of all the instruments employed enabled him to obtain in each case exactly the desired effect, the sought-for coloration, the tested instrumental technique. Much of that which Hindemith demanded of the instruments in these *Kammermusik* compositions, which have now become, in their own way, classics, has meanwhile entered into the technical equipment of all professional musicians, for Hindemith, like Bartók and Stravinsky also, had written in such a way as to extend the technical possibilities of the instruments through the nature of the music given them. The Op. 36 constitutes, after the aggressive works of the early twenties, the central point of Hindemith the mature, experienced, stylistically far-reaching instrumental composer.

Now the apparent contradictions between the title *Kammermusik* and the fact that each of the four works of Op. 36 includes an instrument treated as a prominent soloist gradually dissolves for us. While in his first *Kammermusik* of 1921 the composer threw overboard everything which recalled classical and Romantic usage in orchestral composition, he was now able, in his tolerant mood, to integrate features of the orchestra's symphonic past into his own music. To be sure, in all four concertos he remains far removed from the type of the Romantic solo concertos; the solo parts are set in opposition to the accompanying ensemble, but in a playful way primarily



Hindemiths Geburtshaus in Hanau

appealing to the performer that recalls baroque or early classical solo concertos. The proportions correspond exactly, the management of form is concise; in each movement one basic mood, one underlying emotion is normally maintained throughout—just as we know from 18th century Italian concertos. In none of the four concertos has the solo instrument to take on a struggle with the Hydra-headed late-Romantic symphony orchestra; here the significance of the term *Kammermusik* is confirmed: it is music of a small, indeed intimate, cast, though a powerful energy, occasionally indeed a flourish or protest, a signal of revolt, also animates the music. “Kammermusik” here does not imply a seclusion or a restriction to the private or the idyllic; on the contrary, we are dealing with music open to the world, which picks up stimuli from everywhere, from the past as well as from the present. The Italian solo concerto as well as the concerti grossi of Corelli and Handel, the Brandenburg Concertos of Bach as well as the “Sinfonie concertante” works of the early classics, of the Mannheim school, of Haydn and Mozart, with their changing choice of solo instrument—all these influences are brought forward into the present of the new de-sentimentalised music, which does not on occasion shrink from reminiscences of favourite marches or of dance music of the day. In the work of a composer of less clear-cut individuality this openness could lead to stylistic chaos, to disorientation, to mere imitation or to cheap montage. With Paul Hindemith the first of creative energy is so great, the heat of the crucible of his imagination so intense, that all ingredients are melted down free from dross. The result is four works of unmistakable personality, stamped with unerring in-

dividuality and yet belonging to a clearly delineated stylistic range—four works belonging among the best that modern music contains for small instrumental ensembles.

The ensemble for the *Piano Concerto* (1924) consists (apart from the solo instrument) of twelve instruments. Five of these are woodwind (flute, oboe, clarinet, bass clarinet, bassoon), three brass (horn, trumpet and trombone) and four single strings (violin, viola, cello and bass). The Cello Concerto limits itself to ten instruments, not counting the solo cello: four are woodwind, three brass, and the viola is missing from the strings. The four-movement Piano Concerto takes over the outward model of the three-movement concerto form with a divertimento movement interpolated—for Hindemith this is, in his own words, a “little potpourri”. Particularly the first movement and the finale recall the baroque concertos in their consistent basic emotion. Certainly rhythmic accents here are sharp and frequently irregular—as the number of beats also changes frequently. This so-called changeable metre is a direct expression of the overflowing musical energy, difficult to restrain, which manifests itself in the jagged motives, the sharply-etched contributions of the individual instruments and the occasional tuttis. The piano writing almost entirely renounces the chordal, such as distinguishes the Romantic usage of the piano—Hindemith plainly writes for the two hands of a pianist, that is to say mostly in a two-part and therefore “polyphonic” layout. If this two-part writing awakens recollections of Bach’s keyboard Inventions, not in harmony but in linear style, the second movement of the concerto, the slow one, awakens very concrete memories of Bach’s concerto



Paul Hindemith in Plön, 1932

movements on accompanying ostinato figures. This slow movement brings a marvel of integration of free-ranging, expanding melodic figures with an emphatic ostinato theme which is withdrawn towards the middle of the movement only so as to make a more effective return towards the end. In contrast to this are the entertaining, entirely playful Potpourri and the finale, which turns the ostinato of the second movement into the affirmative and cheerful.

The *Cello Concerto* (1925) also has four movements, but their functions are changed round. It begins with a rhapsodically-treated introductory movement, which takes shape from a *maestoso* improvisation by the solo instrument. An improvisatory element (such as ushers in this solo cadenza) runs through the whole work and constantly gains its strongest impulses from the solo instrument, whose material here is given stronger contrast than in the Piano Concerto. Seen as a whole, the accompanying ensemble, especially in the slower passages, champions the cultivation of the thematic cohesion, while the solo cello can wander in the freedom of melodic improvisation. In form, the moments of thematic interchange and reciprocal effect are all the more convincing: this is most clear in the exchange between cello and violin towards the end of the third movement in a relaxed *andante* tempo. As this third movement represents the climax of the compositional (and hence intellectual) difficulty, so the quick second and fourth movements, thanks to a play of emotions ever changing in colour but always vigorously maintained, bring the joys of a musically valuable relaxation. The whole Cello Concerto

could be called a divertimento in a modern sense, since Hindemith succeeded in clothing an obligatory musical body in an entertaining, richly varied form.

The aural impression of these two works confirms that there is here no absolute distinction between solo and "accompaniment"; each instrument of the orchestra can step forth as a soloist, the combinations are numerous, and even the specified soloist finally feels himself one among the rest. Very characteristic of this state of affairs is the first movement, entitled "Signal", of the *Violin Concerto* (1925), for this movement does not at all defer to the solo violin—a situation which would have been unthinkable in the classical and Romantic concerto. Thus in this introductory movement, which then without a break runs into the quick second movement, is heard the ensemble of the collected single instruments—eight woodwind, three brass, twelve strings (which however perform only individual viola, cello and bass parts, without any violins) as well as four drums. It is the most unconventional ensemble imaginable. Included in the woodwind are two piccolos but no normal flute, three clarinets of different ranges, two bassoons and double-bassoon, but no oboes. For brass Hindemith asks for a cornet and, contrasted to it in tone, two low instruments, a trombone and a bass tuba. As in Bach's Sixth Brandenburg, all the strings belong to the lower registers. The composer says of the four drums: "What is intended are small rings covered on one side—like tambourines without jingles—such as have been in use until now only in jazz bands. They should be struck with felt-headed timpani sticks." In the Violin Concerto the imprint of jazz is audible in

no quotation or paraphrase, but it has unconsciously contributed to the formation of the solo part, especially where it rises above syncopated drum beats. Of all the four concertos of Op. 36 the Violin Concerto is that which most lifts the solo part out of the ensemble. It opens the second movement with its lively chords and figurations, and remains almost constantly in the acoustic foreground. Nevertheless, in the second half of the movement it is associated with the woodwind, who are just as self-contained as it is, and only in the final ritornello does it again come into prominence as the principal solo voice. In the tonal darkness of the third movement, entitled "Night piece", the changing functions of the solo part are linked together. After the sound of low strings has answered that of low woodwind, it emerges from the depths as if improvising, and then begins—"with great calm", as Hindemith demands—a melody of unique smoothness and expressive power. With its flight is contrasted a slow-moving episode in which, on a background of colourful wind splashes, it begins to describe a new line, but not for long alone: the cello takes it up in imitation, a clarinet inherits it from the strings and finally gives it back to the solo violin. The twilight of this movement is then relieved by a finale not strongly defiant but full of energy, in which the cornet, *marcato*, introduces the ritornello, for this movement is conceived as a free analogy to a baroque ritornello-movement. The interludes bring the most surprising tonal combinations: thus the solo violin is twice involved with the drums, and once the bass tuba, as if in the depths of a cavern, traces its own fragmentary melody. The fifth movement, which follows without a break, assumes the function of a *stretta*: furiously rushing

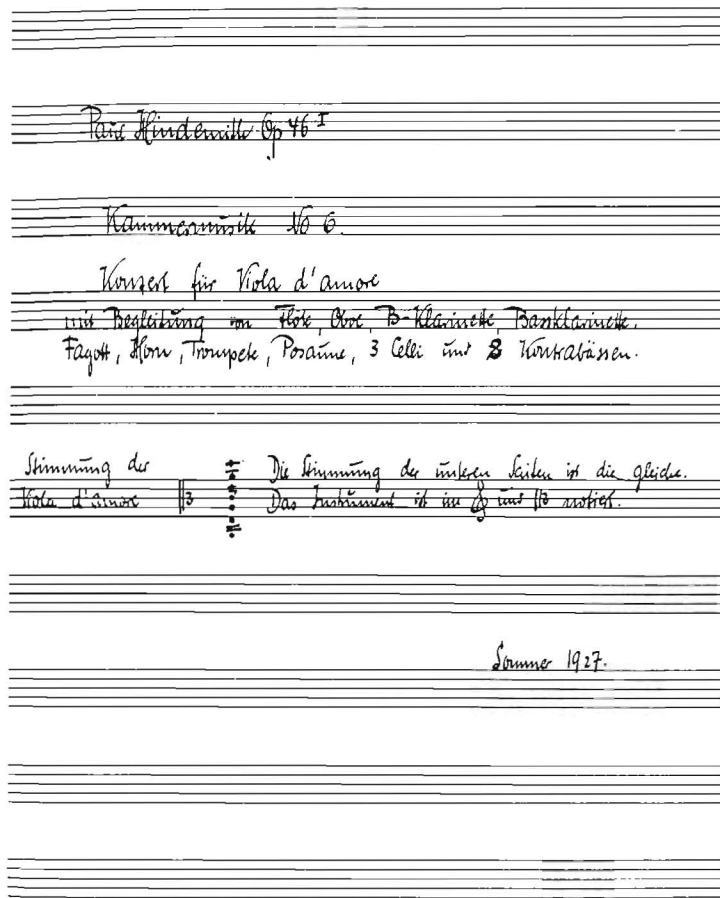
violin runs must be begun "as fast as possible" and then—quite a feat, one must say—further increased in tempo, while other instruments play counterpoints at express speed. The whole testifies to a virtuosity of a special kind: it is the virtuosity of a *music-maker*, but at the same time also the outcome of an almost incredible virtuosity of composition, which is likely to be matched only in some works of Bela Bartók and Igor Stravinsky.

In contrast to this, the last concerto of Hindemith's Op. 36, the *Viola Concerto* composed in 1927, aims less at virtuoso development than at balance. Again the ensemble is newly arranged: we now find in it eight woodwind (this time including an oboe), six brass (now also including a horn) and eight strings, namely four cellos and four basses. This time not only the violins are missing but also the violas—which may be connected with the choice of solo instrument. If this has become the most generally known of the four Op. 36 concertos, it is not only because Hindemith (who as violist launched it in Berlin with Otto Klemperer as conductor) himself liked playing it, but because of its inner equilibrium, indeed its "classicism", to use that dangerous word. Actually in material it is the most compact, the most logically built of the four works; its four movements—of which the fourth offers variations on a Bavarian military march as a final fling—are marked by an ideal combination of pleasure in performing and polyphony, of *concertante* spirit and discipline of form. This concerto, above all others, has become the point of departure of a Hindemith following which has been able to produce only pale copies of what he succeeded in doing here.

The two last works entitled *Kammermusik* belong to Op. 46 but were both produced in 1927, that is to say almost at the same time as the Viola Concerto. Op. 46 No. 1 (*Kammermusik No. 6*) introduces as solo instrument the viola d'amore, much favoured in the baroque period and distinguished by a delicate and warm timbre; in the wind the clarinets, akin in tone, are significantly employed doubled, the other woodwind and brass single. Here too Hindemith primes a solo instrument of relatively low-lying compass with the deepest of the strings, three cellos and a bass. This *Kammermusik for viola d'amore and chamber orchestra*, with its intimate, singing quality of tone, was first presented by the composer, an honour which had befallen only the Viola Concerto from the Op. 36 concertos. Hindemith, who in those years preferred to appear in public as a violist, took an exceptional interest in the viola d'amore, this quiet sister of the viola; the *Kammermusik No. 6* is the witness of a private affinity between a musician who was often noticed only in his extravert vein and a rare and sensitive instrument.

An *Organ Concerto*, as No. 2 of Op. 46, concludes the series of *Kammermusik* works. Again a personal wish is involved in its origin; this work, which has an inner kinship with the Op. 36 Viola Concerto, was written for the inauguration of a new organ of the Frankfurt Radio, which Hindemith's brother-in-law Hans Flesch directed. The first performance took place on 8 January 1928 in the Frankfurt radio station. In that same year Hindemith had to leave the city of Frankfurt, in which he had made a phenomenal rise, for Berlin, which had appointed him professor of composition at its *Musikhochschule*. The

composer gave the solo instrument in this *Kammermusik No. 7* an instrumental ensemble of eight woodwind (including a bass clarinet and a double-bassoon), three brass—the trumpet opens the outer movements with a ceremonial call—and three low strings. This score demonstrates in its combination of linear polyphony, such as had for centuries been appropriate to the organ, and modern concerto spirit the unprecedented mastery of musical composition which Paul Hindemith now had at his command. This earlier of Hindemith's two organ concertos crowns the series of *Kammermusik* works with an incomparable freshness of musical imagination.



Titelblatt des Konzertes für Viola d'amore (op. 46,1) (Manuskript)
 Abbildungen mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages
 B. Schott's Söhne, Mainz